



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE | ICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
MESTRADO ACADÊMICO

JANAÍNA MARTINS BENTO

DESENHAR A DANÇA | DANÇAR O DESENHO: traçando possíveis em composição  
coreográfica na dança contemporânea.

FORTALEZA  
2019

JANAÍNA MARTINS BENTO

DESENHAR A DANÇA | DANÇAR O DESENHO: traçando possíveis em composição coreográfica na dança contemporânea.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia de Lima Caetano.

Coorientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio Caldas de Almeida.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- B42d Bento, Janaína Martins.  
Desenhar a dança | Dançar o desenho : traçando possíveis em composição coreográfica na dança contemporânea / Janaína Martins Bento. – 2019.  
130 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2019.  
Orientação: Profa. Dra. Patrícia de Lima Caetano.  
Coorientação: Prof. Dr. Paulo Sérgio Caldas de Almeida.
1. Composição coreográfica. 2. Dança contemporânea. 3. Dança-desenho. 4. Processo criativo. 5. Desenho. I. Título.

CDD 700

---

JANAÍNA MARTINS BENTO

DESENHAR A DANÇA | DANÇAR O DESENHO: traçando possíveis em composição coreográfica na dança contemporânea.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Aprovada em: \_\_/\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Patrícia de Lima Caetano (orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Paulo Sérgio Caldas de Almeida (coorientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

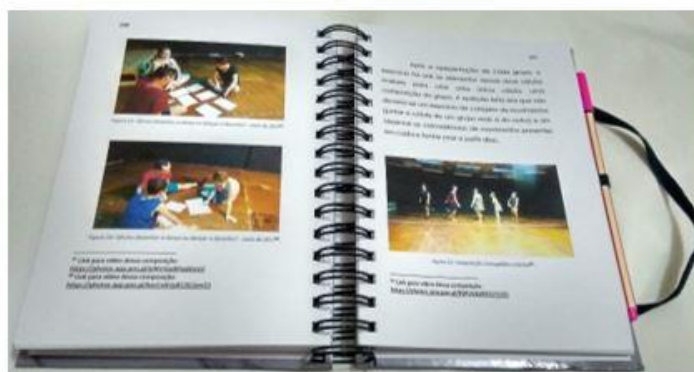
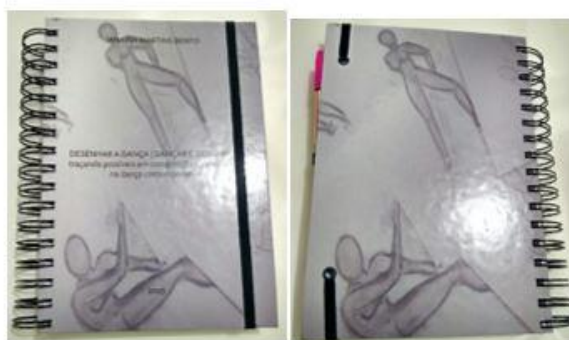
Prof. Dr. João Vilnei de Oliveira Filho  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Rosa Cristina Primo Gadelha  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

## NOTA EXPLICATIVA

Este material foi adaptado às normas da Biblioteca da Universidade Federal do Ceará - UFC, porém seu formato original compreende 01 (um) caderno com 211 páginas (impressas verso e anverso) de tamanho A5 (14,8 cm de largura por 21,0 cm de altura), confeccionado em capas duras (capa e contracapa recobertas com desenho autoral), encadernado com arame tipo Wire-o e fechado com elástico; miolo em papel offset branco 120g, margens superior e inferior de 2,54 cm e margens esquerda e direita de 1,91 cm. As fontes utilizadas são: Century Gothic tamanho 12, entrelinhas 1,5 e parágrafo justificado (para corpo de texto), Candara tamanho 11, entrelinhas 1,0 (para citações recuadas), *Bradley Hand ITC* tamanho 12, entrelinhas 1,5 (para títulos), Agency FB tamanho 12, entrelinhas 1,5 (para observações), TW Cent MT tamanho 12, entrelinhas 1,5 (para intervenções dentro do parágrafo) e Corbel tamanho 12 para os elementos pré-textuais; acompanhando o caderno há uma caneta de escrita fina e tinta na cor rosa. Na tentativa de preservar algumas características originais do texto, manteve a fonte utilizada para as intervenções dentro dos parágrafos. Seguem fotos do formato original desta dissertação.



Para Maria Martins Bento, minha mãe.

## AGRADECIMENTOS

A mim que fui perseverante e insisti nesta pesquisa, mesmo querendo desistir algumas vezes.

À CAPES pelo investimento na pesquisa.

A minha mãe.

Aos “amigos da UECE”, turma que me acompanha numa amizade de vinte anos.

A minha família da Dança: Hortência *Flor* Cavalcante, Edy *Vince* Rodrigues, Indira *Dona da Videodança* Brígido, Raquel *Preta Menor* Maria e, especialmente, Thiago *Só quer ser a Pina* Torres com quem compartilhei praticamente todos os momentos dessa escrita.

Ao Porto Iracema das Artes pela disponibilização de sala de ensaio durante quase todo o processo de pesquisa.

Ao Theatro José de Alencar pela disponibilização de sala de ensaio nos momentos finais do processo.

À Vila das Artes que cedeu espaço para a defesa desta pesquisa.

Aos artistas colaboradores do processo de pesquisa de movimento: Mariá Albano, Larissa Rodrigues, Lukas Alves e principalmente Lucicleudo Rocha, que permaneceu durante todo o processo de criação.

Aos professores dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança, aos quais sou eternamente grata por terem contribuído com minha formação.

Aos professores do PPGArtes pela partilha de saberes.

A Amanda Guimarães, secretária do PPGArtes, por todo o suporte.

Aos meus colegas de turma, por toda a troca e apoio, sobretudo nos momentos finais da escrita.

Aos meus orientadores Patrícia Caetano e Paulo Caldas, pela disponibilidade, acompanhamento e paciência que tiveram comigo. Não sou fácil.

Por fim, não poderiam deixar de mencionar os governos Lula e Dilma, que propiciaram a criação de vários cursos de pós-graduação, inclusive o Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará.

“Ler o movimento é encetar o devir -  
bailarino que implica um corpo de  
pensamento.”(José Gil)



## RESUMO

A proposta desta pesquisa é explorar, a partir do meu processo de criação, a relação do desenho com a dança tendo o desenho como recurso para pesquisa de movimento visando a composição coreográfica. O desenho aqui é compreendido, na perspectiva de Lizárraga e Passos, como uma tradução gráfica do pensamento. Dentro do meu processo de criação, as silhuetas corpóreas, trajetões de ocupação espacial e palavras marcadas no papel são as estruturas gráficas que mais se apresentam como tradução do meu pensar-fazer em dança e me possibilitam visualizar com mais clareza a composição em curso. Contudo, essas estruturas gráficas, que funcionam no meu processo, podem adquirir interpretações distintas se vistas por outras pessoas. Pensando nisso, resolvi compartilhar meu processo de criação – em forma de desenho - com outras pessoas para assim observar que outras qualidades de movimento o desenho poderia vir a ganhar e com isso cria um vocabulário para ser usado na criação de um trabalho coreográfico. Essa relação que se dá entre o que se vê, o que se percebe e o que o reverbera como movimento - a partir do desenho - chamo de leitura. Os movimentos gerados a partir dessas leituras não revelam apenas uma dança outra, mas também de onde vem essa dança e quem a dança, seja esse profissional, amador ou até aquele que se pensa não dançarino. Ao utilizar o desenho com pessoas variadas, mesmo que seja a mesma indicação coreográfica, ninguém o dança da mesma forma. O desenho produz sentido dentro do contexto e da lógica de quem o lê e o atualiza, pois este sempre vai se renovando, recriando-se, devido as conexões feitas que levam à novas experiências e abordagens acerca do mesmo processo, gerando múltiplas subjetivações.

**PALAVRAS-CHAVE:** Composição Coreográfica. Dança Contemporânea. Dança-desenho. Desenho. Processo Criativo

## RESUMÉ

Le but de cette recherche est d'explorer, à partir de mon processus de création, la relation entre le dessin et la danse considérant le dessin comme un recours pour la recherche de mouvement dans la composition chorégraphique. Le dessin est ici compris, dans la perspective de Lizárraga et Passos, comme une traduction graphique de la pensée. A l'intérieur de mon processus de création, les silhouettes corporelles, les trajets d'occupation spatial et les mots marqués sur le papier, sont les structures graphiques qui conviennent le mieux pour traduire mon penser-faire en danse et pour me permettre de visualiser avec plus de clarté la composition en cours. Cependant, ces structures graphiques, qui fonctionnent dans mon processus, pourraient sans doute conduire à diverses interprétations si elles étaient vues par d'autres personnes. C'est en pensant à cela que j'ai décidé de partager mon processus de création - sous la forme du dessin - avec d'autres personnes et d'observer ainsi que le dessin pouvait venir à gagner d'autres qualités de mouvements, et avec cela créer un vocabulaire utilisable pour la création d'un travail chorégraphique. Cette relation qui se crée entre ce qui se voit, ce qui se perçoit et ce qui le retranscrit en tant que mouvement - à partir du dessin -, je l'appelle lecture. Les mouvements générés à partir de ces lectures ne révèlent pas seulement une danse ou une autre, mais aussi d'où vient cette danse et qui la danse, que le danseur soit professionnel ,amateur ou bien qu'il ou elle ne se considère même pas danseur. D'utiliser le dessin avec des personnes différentes, même si les indications chorégraphiques sont les mêmes, on voit que personne ne les danse de la même façon. Le dessin produit du sens à l'intérieur du contexte et de la logique de qui le lit et l'actualise, il se renouvelle en permanence, se recréant, en fonction des connexions faites, et amène à de nouvelles expériences et à de nouveaux angles de recherche autour du même processus, générant de multiples subjectivations.

**MOTS-CLEFS:** Composition chorégraphique. Danse contemporaine. Danse-dessin. Dessin. Processus créatif.

## SUMÁRIO

<b>ESBOÇO DA PESQUISA</b>	<b>11</b>
<b>PONTOS</b>	<b>13</b>
UM PONTO OU OUTRO SOBRE O DESENHO .....	14
DESENHAR PARA NÃO PERDER O PENSAMENTO .....	16
COLOCAR AS IDEIAS NO CADERNO PARA VER O TODO .....	28
UM DESENHO, VÁRIAS LEITURAS.....	28
INVESTIGAR OS PROCESSOS DA ARTE AO MESMO TEMPO QUE SE INVESTIGA O PRÓPRIO PROCESSO.....	28
<b>LINHAS</b>	<b>44</b>
DANÇA, COMPOSIÇÃO E ESCRITA. ....	45
ESCRITA COMO REGISTRO DA DANÇA.....	45
A ESCRITA, A PALAVRA, O SENTIDO.....	47
DANÇA E DESENHO.....	63
NOTAÇÃO COMO AMPLIAÇÃO DE PERSPECTIVA.....	66
COREÓGRAFOS, DESENHOS E COREOGRAFIA.....	69
<b>TRAÇOS</b>	<b>88</b>
GRAFISMO DE PROCESSO .....	89
PRIMEIRO TRAÇADO: OFICINAS.....	90
SEGUNDO TRAÇADO: EXPOSIÇÃO.....	101
TRAÇADO DA DANÇA.....	108
<b>CONSIDERAÇÕES</b>	<b>121</b>
<b>INTERFERÊNCIAS</b>	<b>123</b>

## ESBOÇO DA PESQUISA

Para melhor leitura e fruição desta pesquisa, uso este espaço como uma forma informal de apresentação. A dissertação está dividida em 03 unidades (PONTOS, LINHAS e TRAÇOS) que chamo de cadernos (pela minha relação com cadernos no meu processo de criação em dança). Esses cadernos podem ser lidos em qualquer ordem, não há um que indique o começo da pesquisa, visto que eles não foram escritos em sequência (primeiro, depois outro etc). Cada caderno trata de um assunto específico, mas que sempre volta nos outros dois.

No PONTOS questões pontuais emergem para tratar e traçar um esquema, por assim dizer, acerca da pesquisa. Tais pontos perpassam pelo meu interesse sobre o ato de desenhar e na utilização dos desenhos como proposição de movimento para criação em dança, visando a composição coreográfica. Nesse caderno é onde se encontra a noção de desenho é utilizada na pesquisa.

O LINHAS está dividido em duas partes (que podem ser compreendidos como capítulos). No capítulo *Dança, Composição e Escrita* serão problematizadas questões pertinentes ao fazer em dança. Aqui trato da composição em dança e da relação da dança com a escrita, tentando compreender que escritas são essas: texto, desenho etc... São grafias outras ou são sentidos outros para a compreensão de escrita? Nessa perspectiva do fazer em dança, a palavra e o significado de coreografia também serão discutidos, especialmente no contexto da dança contemporânea. No capítulo *Dança e Desenho*: será tratado do desenho e sua relação com a dança, especialmente na dança contemporânea, que é o foco da pesquisa. Dentro dessa relação, serão apresentados alguns artistas da dança que utilizam desenho em seus processos de criação e como o utilizam. Os artistas trazidos para pesquisa são de origens diversas, alguns são nomes (re)conhecidos mundialmente, como Trisha Brown e Anne Teresa de Keersmaeker; e outros não tão conhecidos assim, mas que compartilham de um modo de operação similar.

No caderno TRAÇOS trago o *Grafismo de Processo* da composição coreográfica que foi desenvolvida com a utilização do desenho. Aqui será apresentado o processo de criação do trabalho em dança que é propositor desta pesquisa. Nesse

caderno também constam relatos da experiência com/na leitura dos desenhos, constituindo parte importante desta escrita.

O capítulo CONSIDERAÇÕES não configura fechamento, mas abertura, pois aqui nele é feita uma reflexão sobre o processo, permitindo que se possa dar continuidade aos fazeres do pensamento nessa relação entre dança e desenho.

PONTOS

## UM PONTO OU OUTRO SOBRE O DESENHO

- 1. Arte de desenhar. 2. Reprodução (de objetos) por meio de linhas e sombras. 3. Conjunto de um quadro. 4. Planta, plano. 5. [Figurado] Desígnio, empresa, projeto.<sup>1</sup>
- “Desenho” é um termo que pode assumir diferentes significados: traço, registro da forma, projeto, meio de expressão.<sup>2</sup>
- O desenho pode ser entendido como uma tradução gráfica de estruturas que encandeiam um pensar, denunciando um modo de ver o mundo[...].<sup>3</sup>

Para melhor compreensão do que vai ser tratado aqui nesta conversa, o entendimento de desenho do qual se aproxima esta pesquisa é atravessado pelo último conceito apresentado acima. Ainda que a função, ou forma de uso, varie (e ao mesmo tempo se complementa) dentro do meu processo de criação, o desenho está sempre em relação com o pensamento, pois

Desenhar é ver, é trazer ao visível.

[...]

É por meio do desenho que percebo e elaboro questões de meu interesse, como um pensamento, uma superfície, um corpo, algo que se projeta no espaço.

...o desenho é fragmento do movimento que o atravessa... (RIBEIRO, 2007, p. 97).

Minha relação com o desenho e o ato de desenhar vem desde a minha infância, embora não consiga precisar o momento exato. Lanço mão do desenho, como prática de elaboração e solução de questões, quase sempre (ou sempre) que me convém. Quer seja para organizar móveis no espaço do quarto ou (e até) mesmo para organizar a escrita desta pesquisa. O desenho, nas suas mais diversas formas

---

<sup>1</sup>“Desenho” in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/desenho>. Acessado em: 20 mai. 2018.

<sup>2</sup> LIZÁRRAGA; PASSOS, 2007, p. 67.

<sup>3</sup> Id, Ibid, p. 69.

gráficas (linhas, traços, diagramas etc.) me ajuda a ter uma visão geral (ainda que seja de um momento específico ou parcial) sobre um determinado assunto, assim posso ter mais clareza de onde e como posso agir em tal questão. Com a dança não poderia ser diferente.

Meu interesse pelo desenho, como recurso para composição coreográfica em dança contemporânea<sup>4</sup>, apresentou-se no decorrer da pesquisa do [EN]LINHAS<sup>5</sup>, trabalho de conclusão do curso<sup>6</sup> de bacharelado em Dança da Universidade Federal do Ceará, no qual utilizei desenhos em meu processo de composição coreográfica. O TCC não tratava do desenho, especificamente, mas da construção do trabalho coreográfico [EN]LINHAS, que foi desenvolvido por meio de repetição, acumulação, desdobramento e complexificação de movimentos. O desenho emergiu nesse processo como um recurso que me possibilitava pensar estratégias de articulação dos movimentos já pesquisados com seus possíveis desdobramentos. E para melhor organizar essas estratégias eu fazia uso de um caderno, no qual escrevia tudo o que achava ter relação com o trabalho que estava em curso.

Um caderno que poderia ser chamado de diário de bordo ou caderno de registro, mas prefiro chamar de caderno de criação, pois nele, além dos registros do processo, eu também colocava todas as ideias a serem experimentadas. Sobre o registro de processo, Cecília Salles fala que

Há por parte do artista, uma necessidade de reter alguns elementos que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa concretização. [...] São retratos temporais que agem como índices do percurso criativo. (SALLES, 2013, p. 26).

A maioria dessas ideias estava em forma de desenho, pois, como afirma Tadeu Jungle (2007, p. 210) “O desenho é o primeiro passo para visualizar uma idéia.”. Em grande parte, eram desenhos de movimentos que já tinham sido

---

<sup>4</sup> Especifico que é em dança contemporânea, porque é nesse lugar que está minha prática.

<sup>5</sup> O [EN]LINHAS é um duo, dançado por mim e pelo artista da dança e pesquisador Thiago Torres, criado em 2013, como trabalho final do componente curricular Análise dos Elementos da Composição Coreográfica e depois retomado em 2015 para ser desenvolvido como trabalho de conclusão do Bacharelado em Dança. Trabalho está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AXgSb6PNogY>

<sup>6</sup> Daqui por diante irei utilizar a sigla TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) para me referir ao processo de desenvolvimento do [EN]LINHAS, obra apresentada como requisito final de conclusão de curso.



experimentados e estavam fazendo parte da composição coreográfica e, também, movimentos que eu desejava experimentar. Esses movimentos surgiam de duas maneiras: 1) a partir de (re)combinações de elementos já desenhados no caderno e 2) imagens do meu imaginário.

No meu processo de criação em dança, interessa-me muito esse jogar com os elementos já dados. Pegar o que já se tem e reorganizar, criando algo diferente ou recriando, tirando de um lugar e colocando em outro, imaginando as maneiras possíveis de se compor esse grupamento de movimentos, deslocando de um lugar a outro. No [EN]LINHAS, esse deslocamento acontecia no trabalho inteiro. Uma mesma estrutura podia transitar várias vezes pelo trabalho de forma distinta a cada aparição, por ter mudado seja o tempo de execução, seja a amplitude do movimento ou orientação espacial.

Era com esse jogo, em sucessivas camadas de tratamento, que tentava dar complexidade ao trabalho, mas de uma forma que todos os elementos fossem compostos de modo a criar uma lógica de sentido. O caderno de criação me ajudava a organizar esse sentido. Era por meio do desenho que eu criava essa lógica. Às vezes esse jogo se dava entre as imagens que já estavam no caderno (e eu só fazia organizar) ou com as imagens do caderno somadas àquelas que surgiam no meu imaginário como possível desdobramento de algum dos movimentos. Eram imagens de movimentos ainda para serem experimentados. Esses movimentos eu também colocava no caderno.

## **DESENHAR PARA NÃO PERDER O PENSAMENTO**

Os desenhos eram imagens do pensamento. Eram ideias de movimentos que surgiam e que não poderiam ser praticadas naquele momento. Então, para não perder o pensamento e sua relação com o trabalho desenvolvido, o desenho era a melhor alternativa de registro desse pensamento e que acabou tornando-se recurso de criação. As imagens de movimento eram imagens de pensamento coreográfico.

Às vezes os desenhos indicavam silhueta.

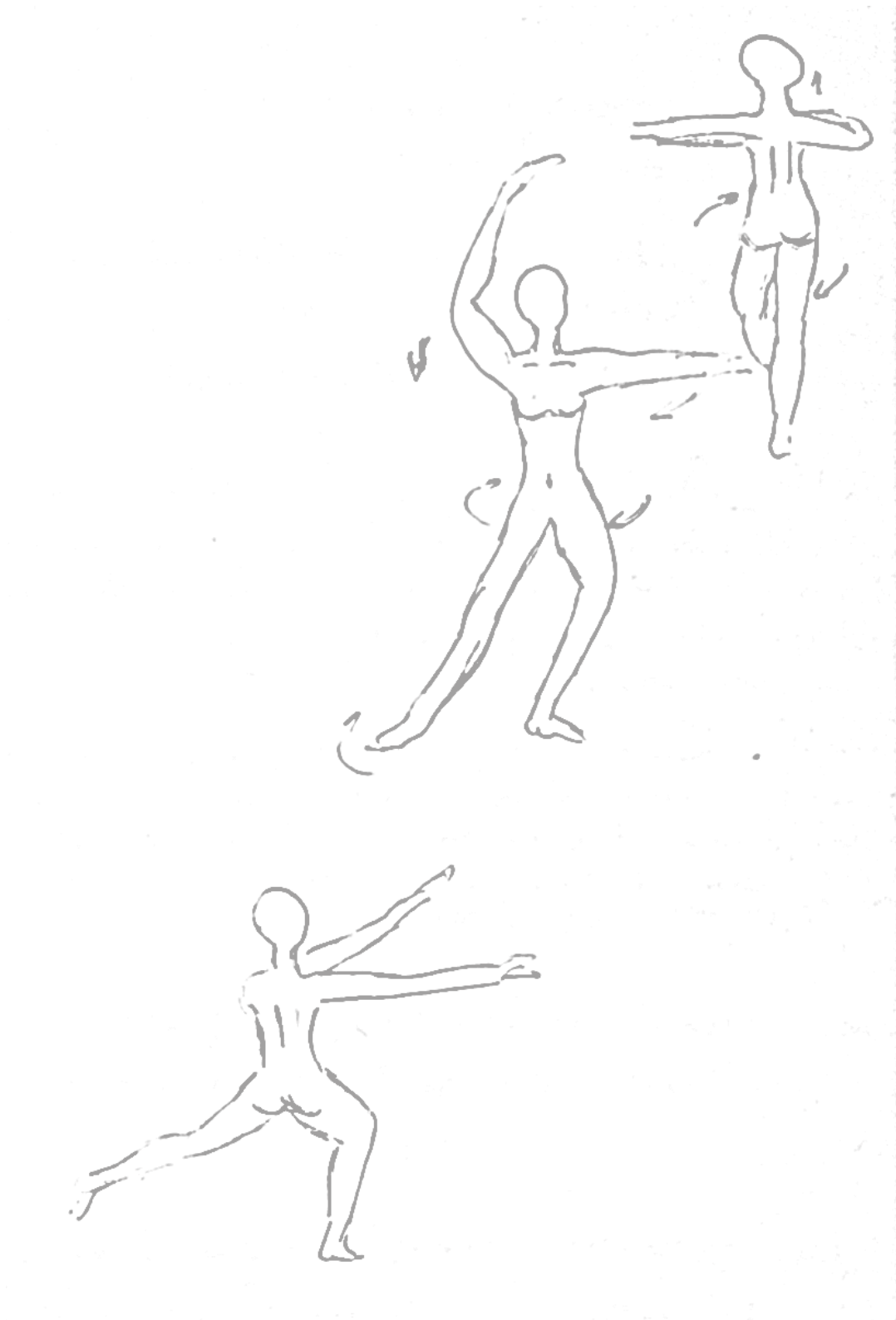
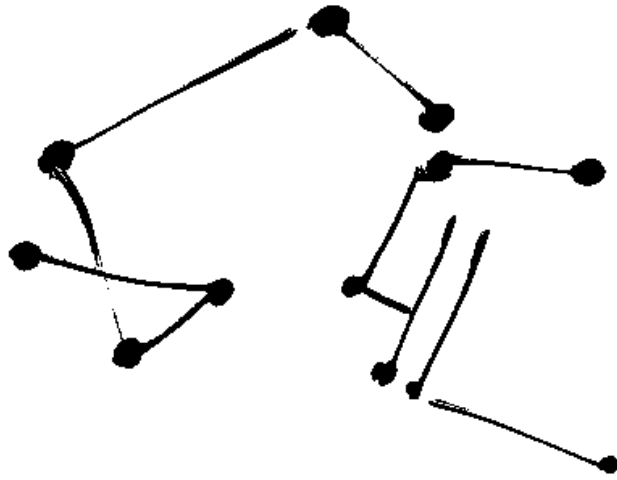


Figura 1: Movimentos utilizados na composição coreográfica do [EN]LINHAS, 2015.

E às vezes indicavam espacialização.



*Figura 2: Espacialização utilizada na composição coreográfica do [EN]LINHAS, 2015.*

(

## ABRINDO UM PARÊNTESE PARA FALAR DE ESPAÇO

Antes de trazer a concepção de espaço tratada nessa pesquisa, é preciso dizer que estou ciente que espaço não é algo que está dado, fixado, mas que é algo construído.

O espaço nunca é dado: trabalhamos com ele a cada instante, tal como ele nos trabalha. Aliás, mais do que uma construção ou uma estruturação, o espaço é uma <<produção>> da nossa consciência. (LOUPPE, 2012, p. 190).

Não sendo algo fixo, não se pode confundir espaço com lugar, ainda que nessa pesquisa eu fale dos dois. O coreógrafo e pesquisador Paulo Caldas<sup>7</sup> de Almeida, a partir de Michel de Certeau<sup>8</sup>, classifica [grifo meu] *espaço* como aquele que é performado e *lugar* como aquele que é ocupável.

Nessa pesquisa, para melhor entendimento, espaço será

[...] aqui tratado como uma matéria fundamental do fazer coreográfico. Importa-nos, antes de tudo, afirmar sua concepção não como um receptáculo, um fundo passivo, indiferenciado e anterior, uma instância inerte onde se dá a dinâmica dos corpos, mas como *constructo*. (ALMEIDA, 2017, p. 86).

## FALADO DO ESPAÇO, FECHA-SE O PARÊNTESE

)

---

<sup>7</sup> 2017, p. 100.

<sup>8</sup> 1998, p. 201-202.

Nessa espacialização havia retas que indicavam trajetos a serem percorridos e pontos que sinalizavam onde se passava alguma ação mais demorada.

Algumas vezes os trajetos adquiriam sinuosidades em suas linhas, indicando alguma diferenciação na qualidade de movimento.

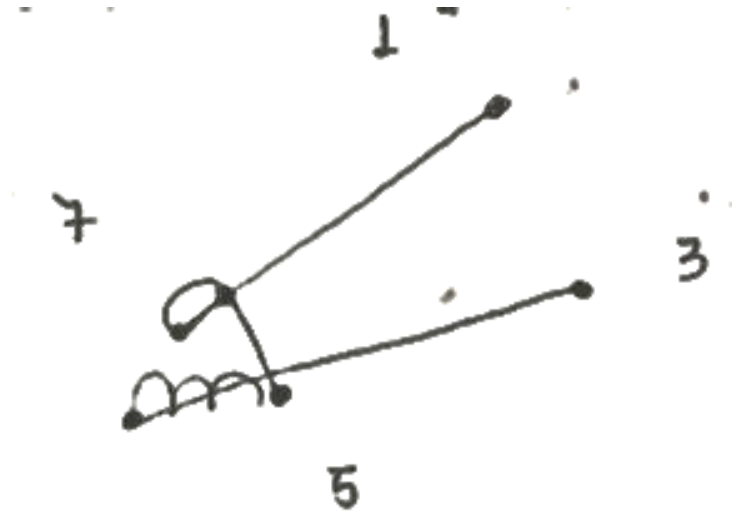


Figura 3: Espacialização utilizada na composição coreográfica do [EN]LINHAS, 2015.

\* \* \*

A presença do desenho no meu percurso formativo em dança vem se dando desde 2012 - ano de ingresso no Bacharelado em Dança da Universidade Federal do Ceará - mas só atentei para o fato durante o TCC porque o desenho se fazia parte integrante do processo. Essa observação me fez retomar os cadernos utilizados, tanto na graduação quanto nas oficinas em dança que cursava paralelamente, e perceber que em todos havia desenhos e notas. E já em 2012, o desenho se precipitava como recurso criativo, ainda que de forma incipiente, talvez até inconsciente.

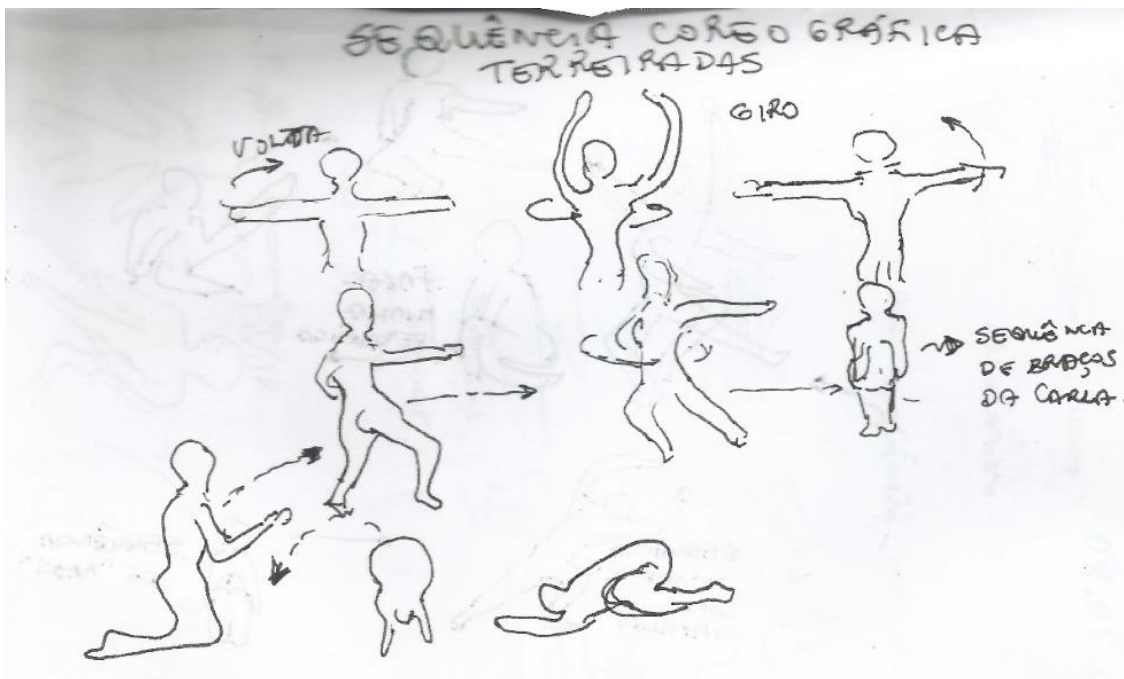


Figura 4: Célula coreográfica feita no curso Terreiradas Culturais - maio de 2012.

Os desenhos também eram utilizados para exemplificar exercícios feitos em sala de aula e, assim, melhor fixá-los.

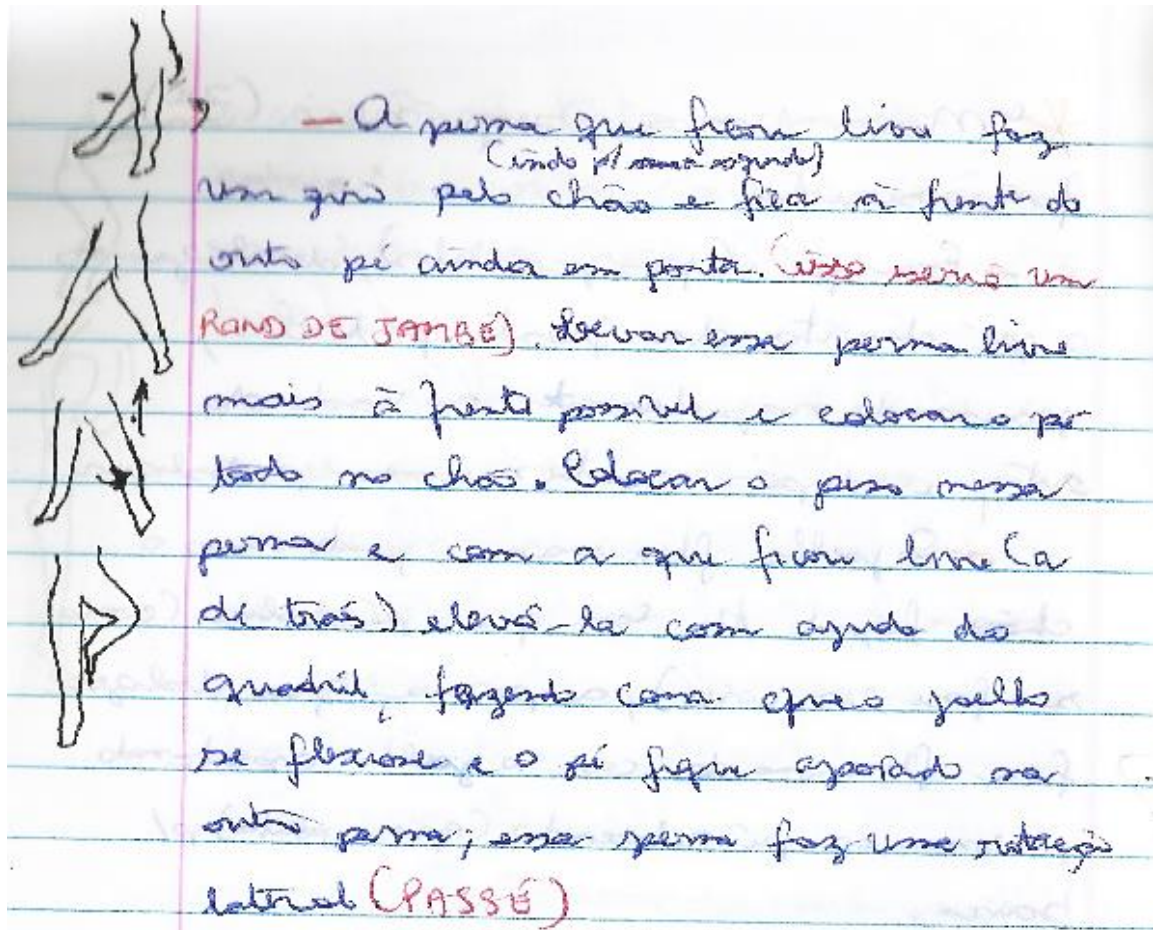


Figura 5: Aula Dança Investigação Técnica: Dinâmicas.

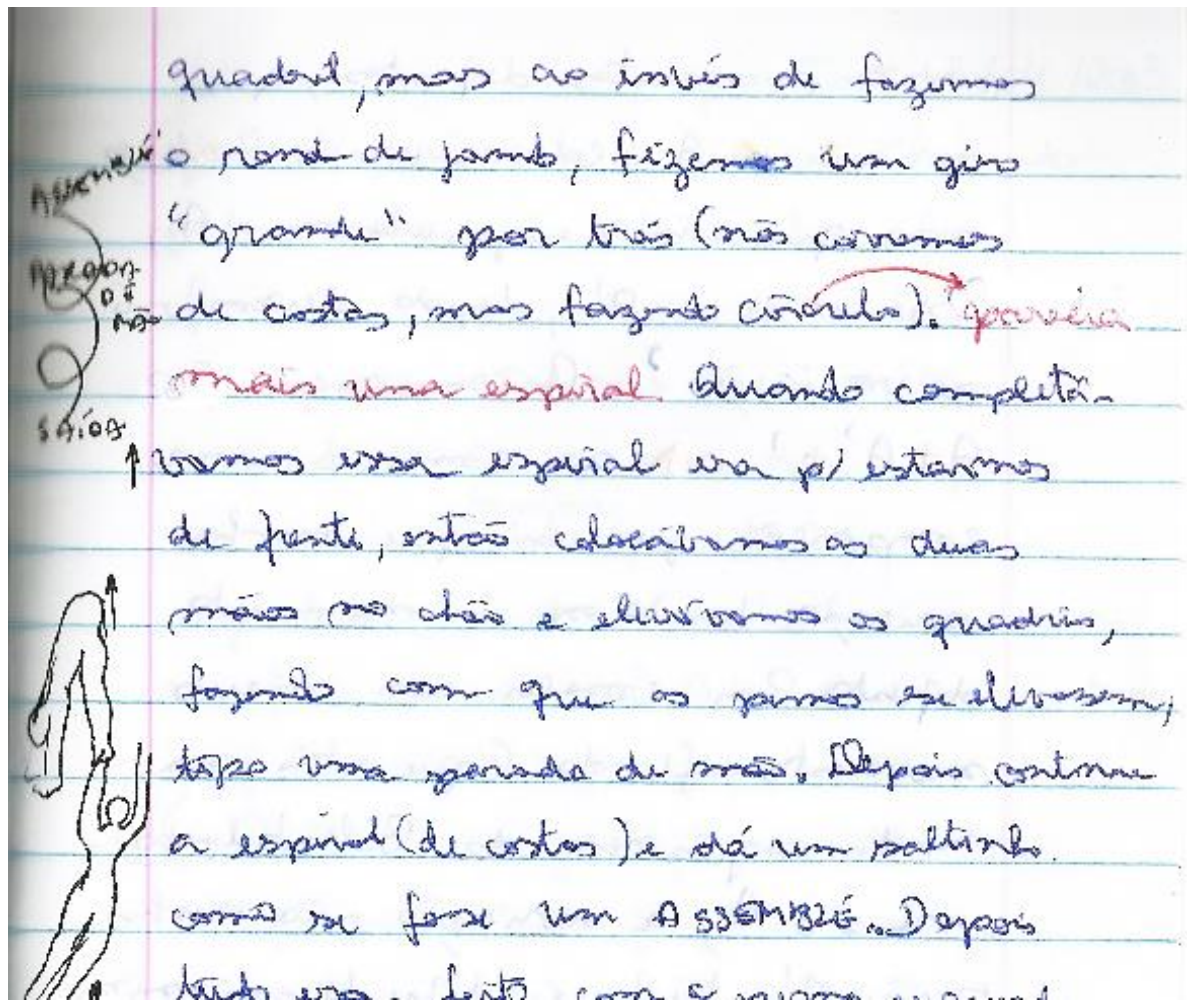


Figura 6: Aula Dança Investigação Técnica: Dinâmicas.

Os desenhos, naquele momento, eram um complemento ao texto, servindo-me como lembretes e por isso ficavam junto às anotações sobre a aula; depois tornaram-se, eles, o próprio texto.



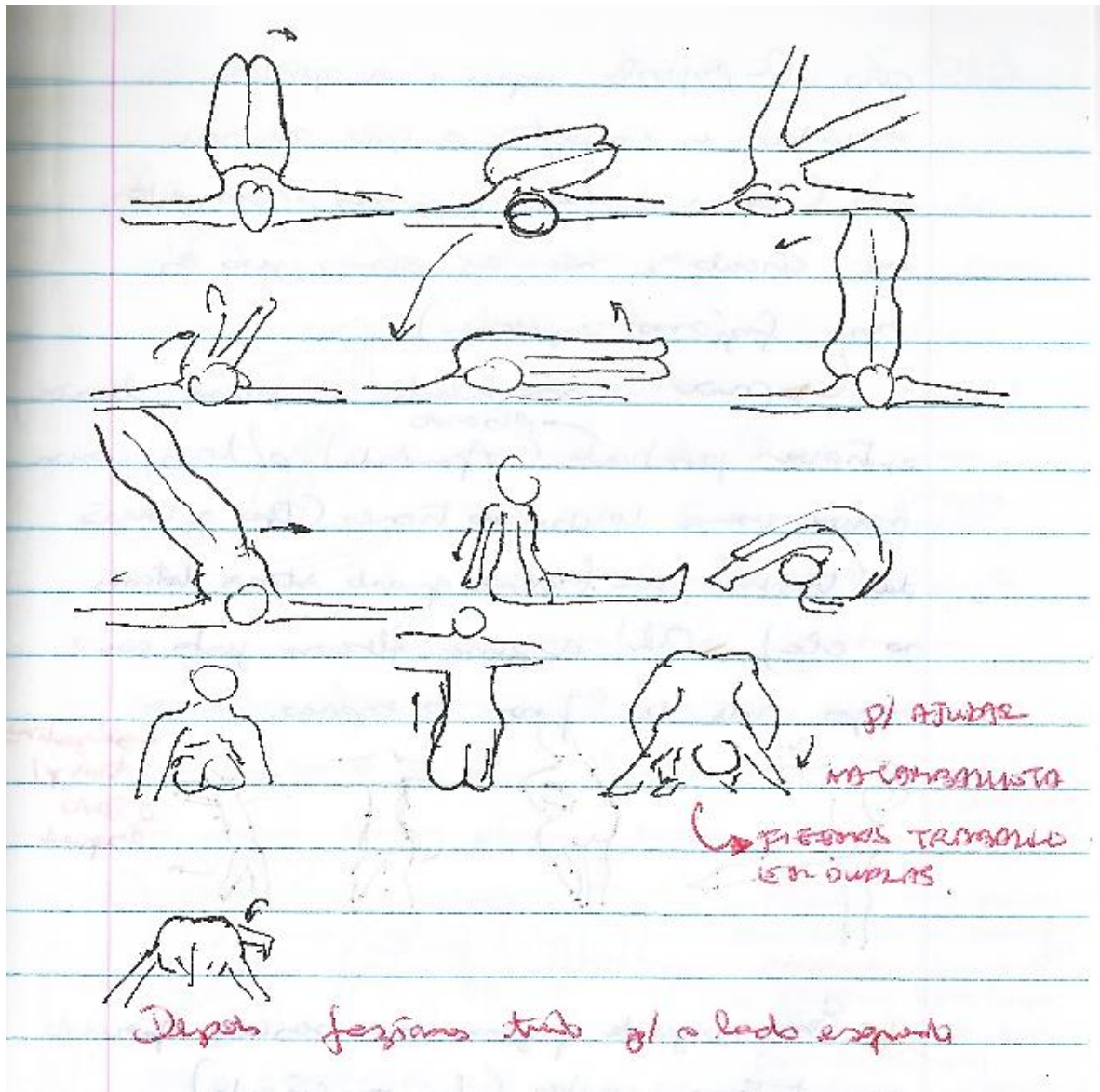


Figura 7: Aula Dança Investigação Técnica: Dinâmicas.

Nessa época, os desenhos tinham um caráter mais de registro de momentos da dança do que recurso para criação de movimento. A finalidade era que, ao ver os desenhos, eu pudesse lembrar da composição já elaborada, então o desenho como registro era viável naquela ocasião, visto que nem sempre dispunha de câmera de vídeo à mão.

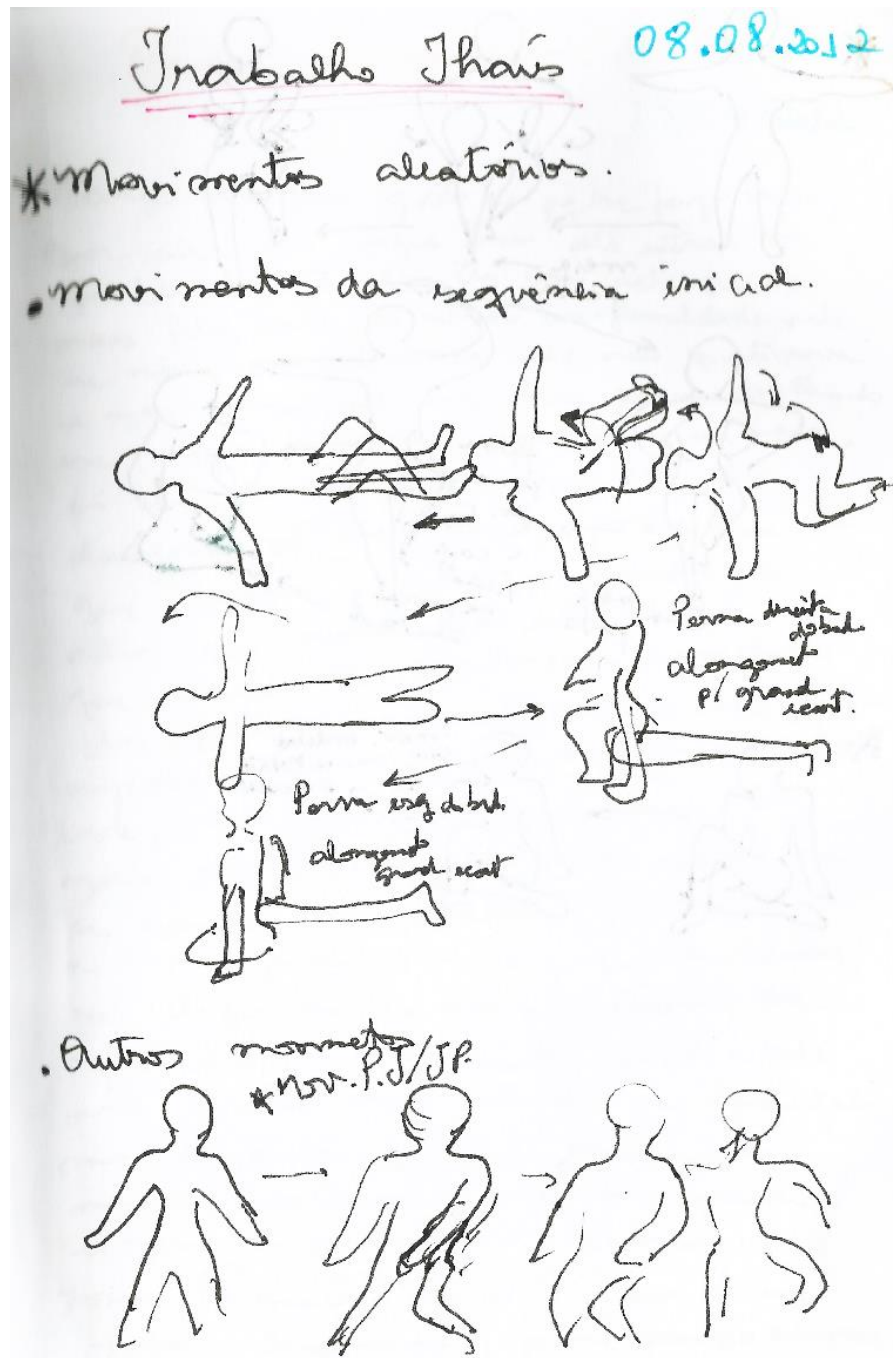


Figura 8: Célula coreográfica feita como trabalho final do componente curricular Dança Investigação Técnica: elementos básicos.

Somente algum tempo depois comecei a utilizar o desenho para criação em dança - no sentido de desenhar os movimentos imaginados primeiro no papel para depois experimentar no corpo. A primeira vez que fiz esse uso foi em 2013, ainda (ou já) na graduação em Dança, no componente curricular, do terceiro semestre, Introdução à Composição Coreográfica.

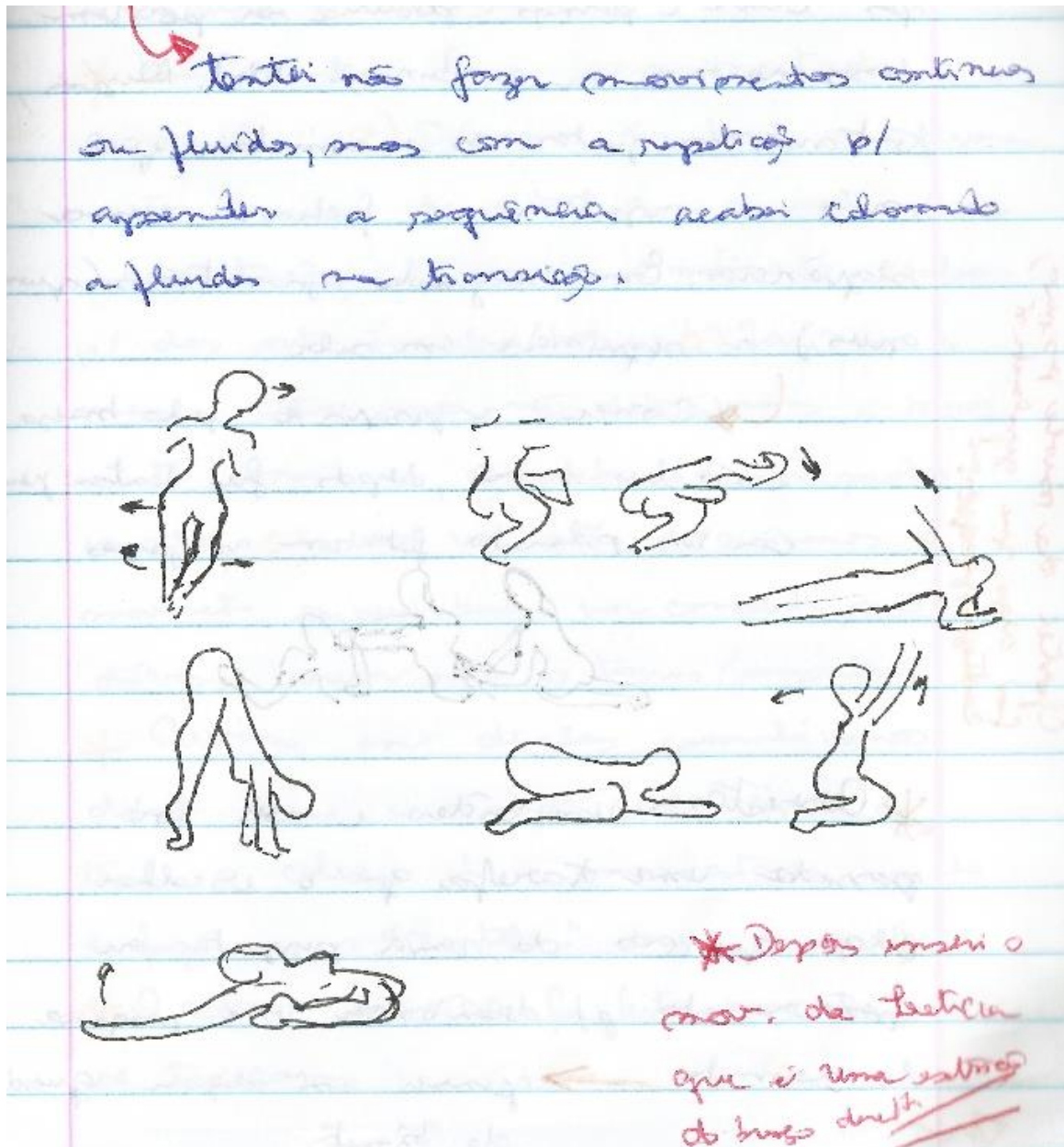


Figura 9: Aula Introdução à Composição Coreográfica.



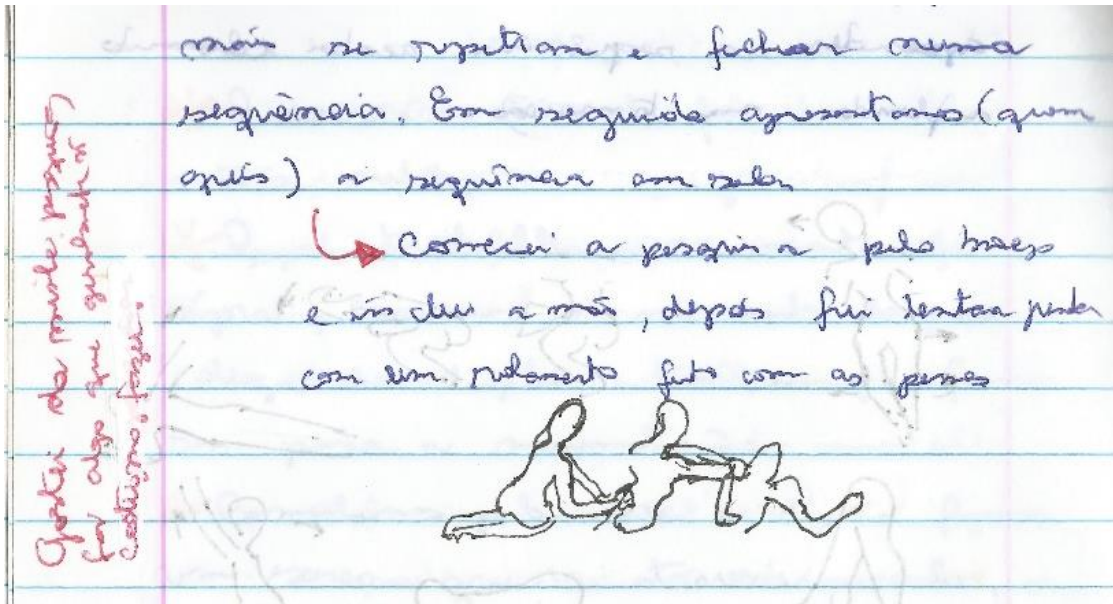


Figura 10: Aula Introdução à Composição Coreográfica.

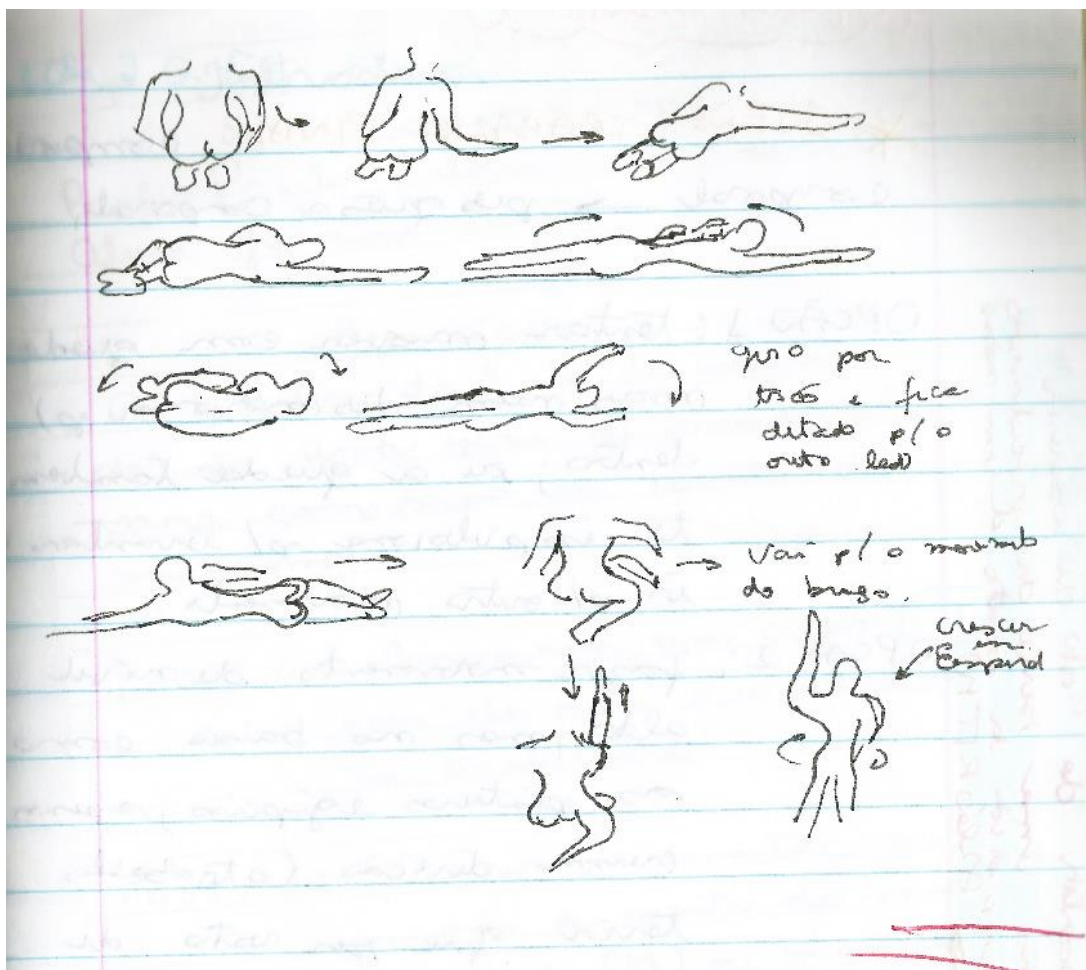


Figura 11: Aula Introdução à Composição Coreográfica.

## COLOCAR AS IDEIAS NO CADERNO PARA VER O TODO

A adoção do desenho para compor uma dança se deu, principalmente, por não me sentir à vontade, naquela época, em fazer pesquisa de movimentos com muita gente em sala de aula, então era mais fácil imaginar o que eu queria que estivesse na dança, desenhar e depois, sozinha, experimentar. Então, colocar as ideias no caderno, ver os elementos dos quais dispunha (movimentos já pesquisados/experimentados, espacialidade etc.) me ajudavam a desenvolver a dança, a compor uma coreografia, pois, como ressalta Susan Foster:

Vale lembrar que coreografia deriva de dois termos gregos: *choreia*, que sintetiza o movimento e a vocalidade presentes no coro grego, e *grafia*, ato da escrita, ou seja, trata-se primeiramente de uma escrita de movimento da dança no papel, portanto textual, para posteriormente constituir-se propriamente como a arte do corpo inscrito no espaço/tempo cênico [...] (FOSTER, 2011, p. 16 Apud MEYER, 2016, p. 224).

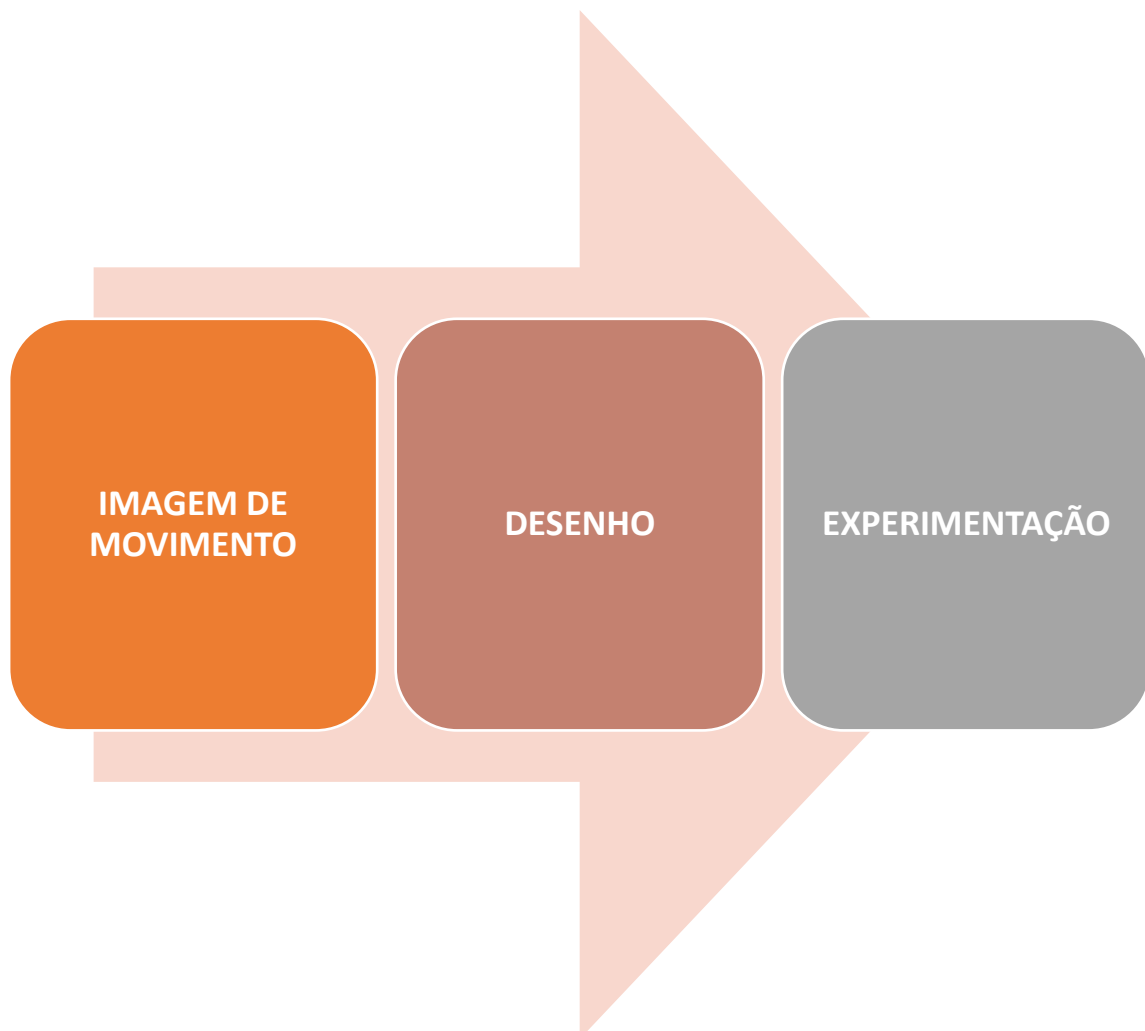
Essa tática, por assim dizer, foi sendo utilizada em todos os outros momentos voltados para criação em dança e foi se intensificando no TCC, onde percebi a potência do desenho não só como estratégia para organização de elementos, mas também como recurso para pesquisa de movimento, servindo na/para construção de novo vocabulário em dança, pois uma mesma imagem do movimento poderia ter leituras diversas para além daquela pensada inicialmente.

UM DESENHO,  
VÁRIAS  
LEITURAS

INVESTIGAR OS  
PROCESSOS DA ARTE AO  
MESMO TEMPO QUE SE  
INVESTIGA O PRÓPRIO  
PROCESSO.

Paralelamente à pesquisa do TCC, fui lendo sobre a relação dança e desenho para compreender essa parte do processo que se pronunciava. Ao dar atenção ao desenho como parte constitutiva do meu fazer em dança, fui observando as diversas formas com as quais o desenho era relacionado à dança nas pesquisas que lia, e sobretudo como se dava a relação dança e desenho no meu processo de criação.

O desenho está imbricado nos meus fazeres, não apenas em dança, mas na minha forma de operar, de um modo geral. Na dança, o uso do desenho, vai além da criação coreográfica. Ele (o desenho) implica um olhar que se volta para mim, para um autoconhecimento: como eu me movo, como me organizo nesse mover e o que posso fazer com esse como. Ao desenhar um movimento para ser experimentado, tento detalhá-lo o máximo possível, inclusive as qualidades, para que eu possa, na sala de ensaio, dançá-lo do jeito que imaginei. Meu processo criativo passa sempre pelo papel. A criação começa com uma ideia, uma imagem de movimento que se transforma em desenho e que depois pode vir a ser dança.





É um processo cíclico de criação/pensamento. Pois o movimento dançado, correspondendo ou não ao imaginado, será sempre retrabalhado, quer seja para dar continuidade à composição em dança, quer seja para repensar/recriar o movimento, visto que “[...] O trabalho criador mostra-se como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir.”<sup>9</sup>.

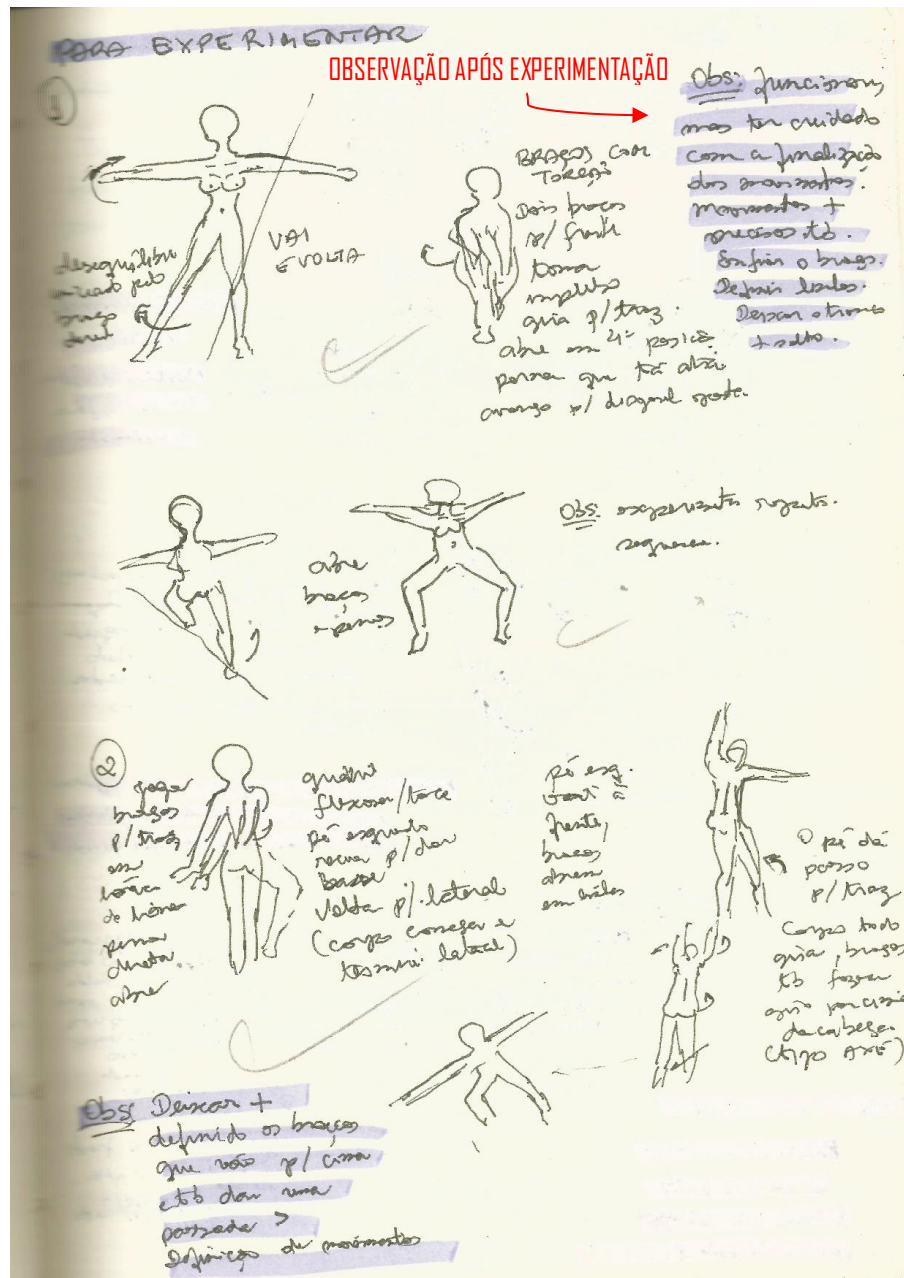


Figura 12: Pesquisa de movimentos Essa Nêga – 2017.

<sup>9</sup> SALLES, 2013, p. 34.



PARA EXPERIMENTAR

① **A** cruzar direita frente  
abre esquerda, flete  
bom da esquerda p/ direita.

**B** cruzar esquerda frente.  
junta os pés num lado,  
trazer venha de baixo  
p/ cima, nos foyah  
mesa para por lá.

② rotação abelha (cruza li), mas não para to  
bom fletido, abre palma de mão com  
a permissão along p/ baixo.

③ rotação o cruzar-abrir p/ volta para a  
grua, fletido de costas, faz cruzar-abrir 2x  
(com uma esquerda lateral) deslocado p/  
lateral. Braço direito corta espaço e  
flete. Braço  
debaixo abrange cabeça por cima, traz  
(como voar) e esquerda, abrange  
bacia (que faz um largo) pernas com o  
porção (esquerda)

**NÃO FUNCIONOU**

OBSERVAÇÃO APÓS EXPERIMENTAÇÃO

Figura 13: Pesquisa de movimentos Essa Nêga – 2017.

Não à espera.  
Mas à espreita.

Sempre atenta

↓  
ATENÇÃO FLUTUANTE

↓  
É um conceito da psicanálise no qual

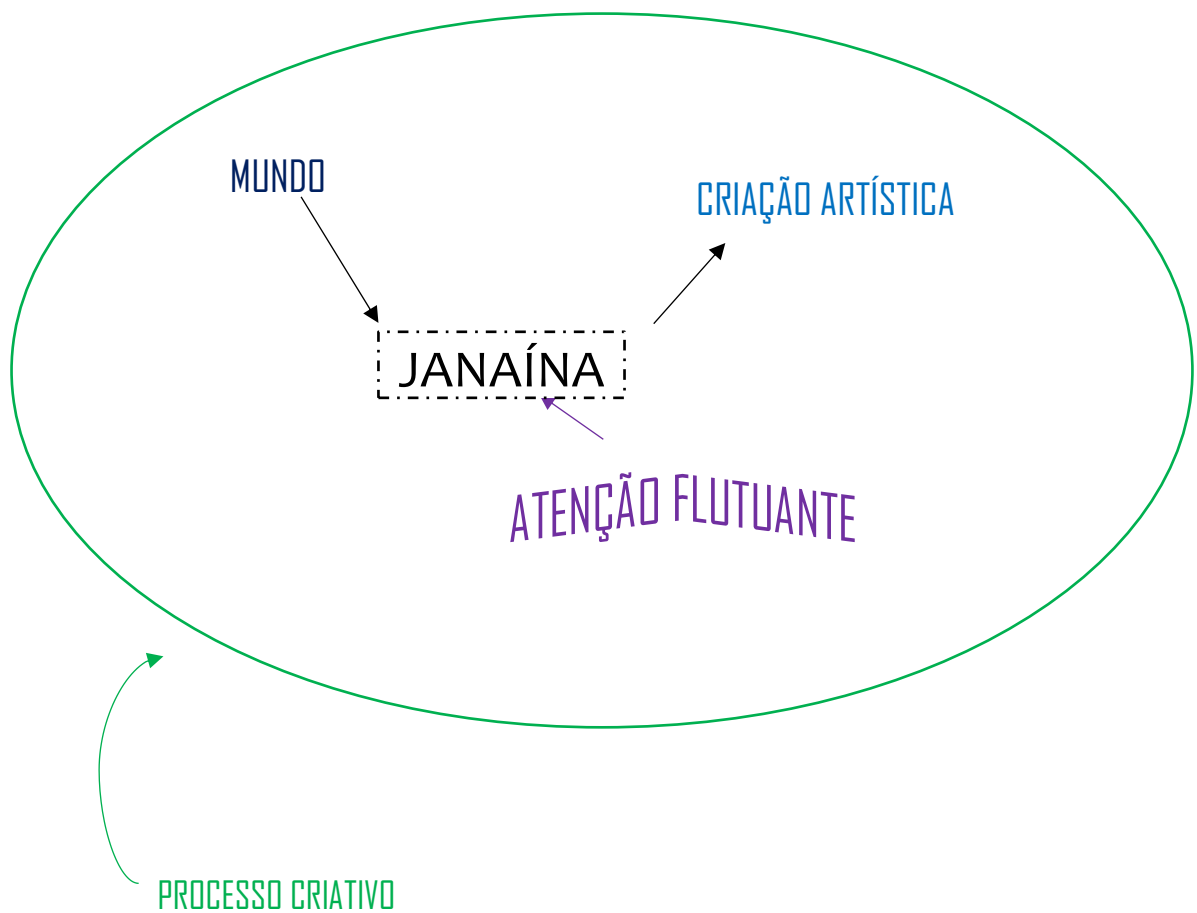
O uso da atenção flutuante significa que, durante a sessão, a atenção do analista fica aparentemente adormecida, até que subitamente emerge no discurso do analisando a fala inusitada do inconsciente. Em seu caráter desconexo ou fragmentado, ela desperta a atenção do analista. Mesmo que não seja capaz de compreendê-la, o analista lança tais fragmentos para sua própria memória inconsciente até que, mais à frente, eles possam vir a compor com outros e ganhar algum sentido. (KASTRUP, 2009, p. 36).

Virgínia Kastrup<sup>10</sup> traz esse conceito para contribuir com a discussão acerca da atenção do cartógrafo. Tomo a liberdade de adaptá-lo para relacionar ao meu processo criativo.

O uso da atenção flutuante significa que, ~~durante a sessão~~, a atenção do ~~analista~~ <sup>artista</sup> fica aparentemente adormecida, até que subitamente emerge no discurso do ~~analisando~~ a fala inusitada do inconsciente. Em seu caráter desconexo ou fragmentado, ela desperta a atenção do ~~analista~~ <sup>artista</sup>. Mesmo que não seja capaz de compreendê-la, o ~~analista~~ <sup>artista</sup> lança tais fragmentos para sua própria memória inconsciente até que, mais à frente, eles possam vir a compor com outros e ganhar algum sentido

<sup>10</sup> KASTRUP, 2009, p.35-36.

Digamos que estou sempre atenta, não por estar procurando algo como fonte de inspiração para disparar um processo, mas por me deixar aberta para que coisas me cheguem: imagens, cheiros, sons, sensações etc. Tudo isso, de alguma forma, relaciona-se com a memória e ativa meu imaginário e se apresenta como pensamento voltado para um fazer.



É com essa abertura para o mundo que me coloco num estado de criação constante, no qual as ideias se apresentam como imagens. E são essas imagens de pensamento que movem o processo, pois são ao mesmo tempo partida e chegada.

As imagens de pensamento como criação não são exclusivas ao meu processo, elas se fazem presentes nos processos de outros artistas<sup>11</sup> e essa pesquisa aqui é também para entender meu processo de criação nessa relação imagem-pensamento-dança-desenho.

\* \* \*

Os desenhos, ou esquemas imagéticos, apresentam-se sempre que quero organizar o pensamento sobre algo. Pode ser na dança, na leitura de um texto, na organização de uma escrita. Estou sempre fazendo conexões.

---

<sup>11</sup> Cf. CARAËS, Marie-Haude. **Images de Pensée**. Editions de la Réunion des musées nationaux, 2011. Paris.

só podemos falar de dramaturgista da dança e tentar tornar essa noção mais substancial quando aceitamos que ela não é necessária, que um dramaturgista da dança não é necessário

QUANTO MAIS SE COMPREENDE, MENOS SE PRECISA DO DRAMATURGISTA (?)  
DA S NECESSIDADES DO SABER-FAZER



Poder nomear as coisas muda nossa relação com o mundo (Alfonso Varona)

PENSAR MENOS O LUGAR DA NECESSIDADE É MAIS DA IMPORTANCIA

SUJEITO DO SUPÓSITO SABER

FILME EN PEDIDOS

Quanto mais descobrimos, menos sabemos!

A função do dramaturgo, no sentido de operador, está centrada numa pessoa ou é um lugar que pode ser dividido?

questão de Alfonso Varona (ou algo do tipo)

por isso falar por coresógrafos (?)

CADA TRABALHO EVOCA SUA DRAMATURGIA ÚNICA]

→ importante, mas não necessário

USO P/ MED TCC

DISPOSITIVO como uma relação } AÇANBEM  
LEB

Figura 14: Anotações grupo de estudos de dramaturgia – 2018.



Ao me voltar para o meu processo de criação em dança, uma questão surgiu: o que é desenho? Inicialmente compreendia desenho apenas como silhueta de corpos simulando movimento, fazia eu diferenciação entre esse tipo de imagem e os traçados em forma de esquema para visualização espacial.

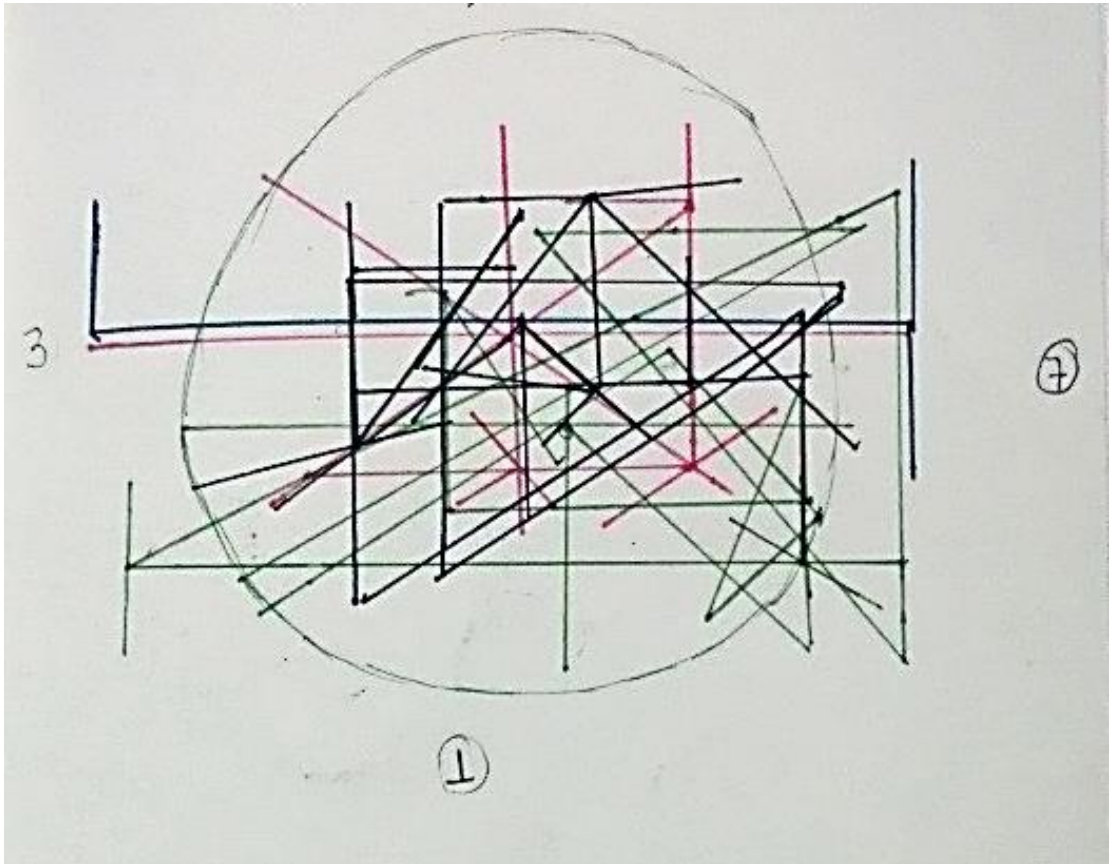


Figura 15: Esquema espacial do [EN]LINHAS – 2015.

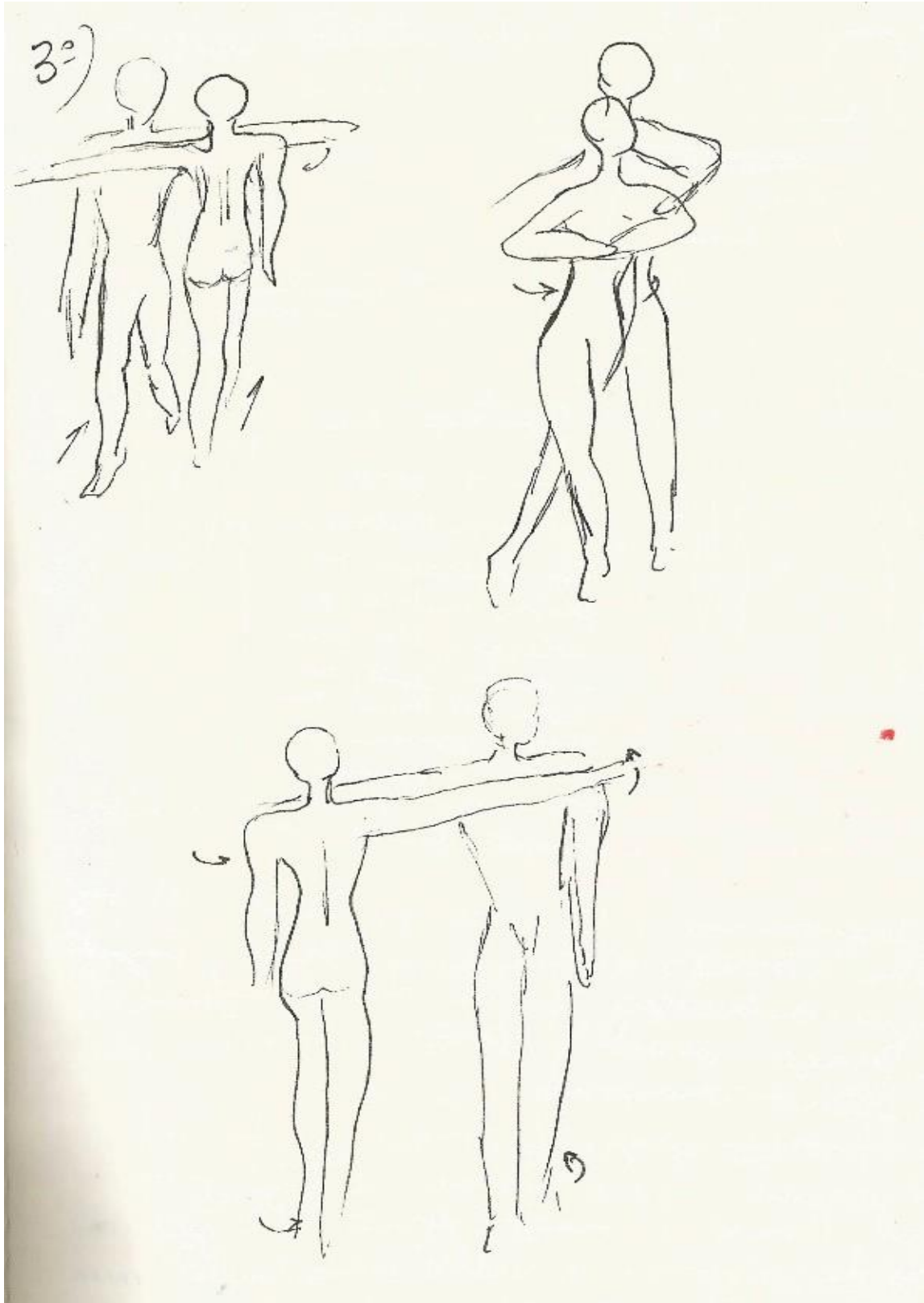


Figura 16: Célula coreográfica do [EN]LINHAS – 2015.

Quando não utilizava o desenho de corpos que sugeriam movimento e/ou diagramas espaciais, eu descrevia os movimentos que surgiam - fossem na experimentação ou nas ideias do pensamento - em forma de texto: "anda dois passos, gira sobre a perna esquerda etc.". Ou então, prática mais comum, tudo isso junto: silhuetas, diagramas e escrita.

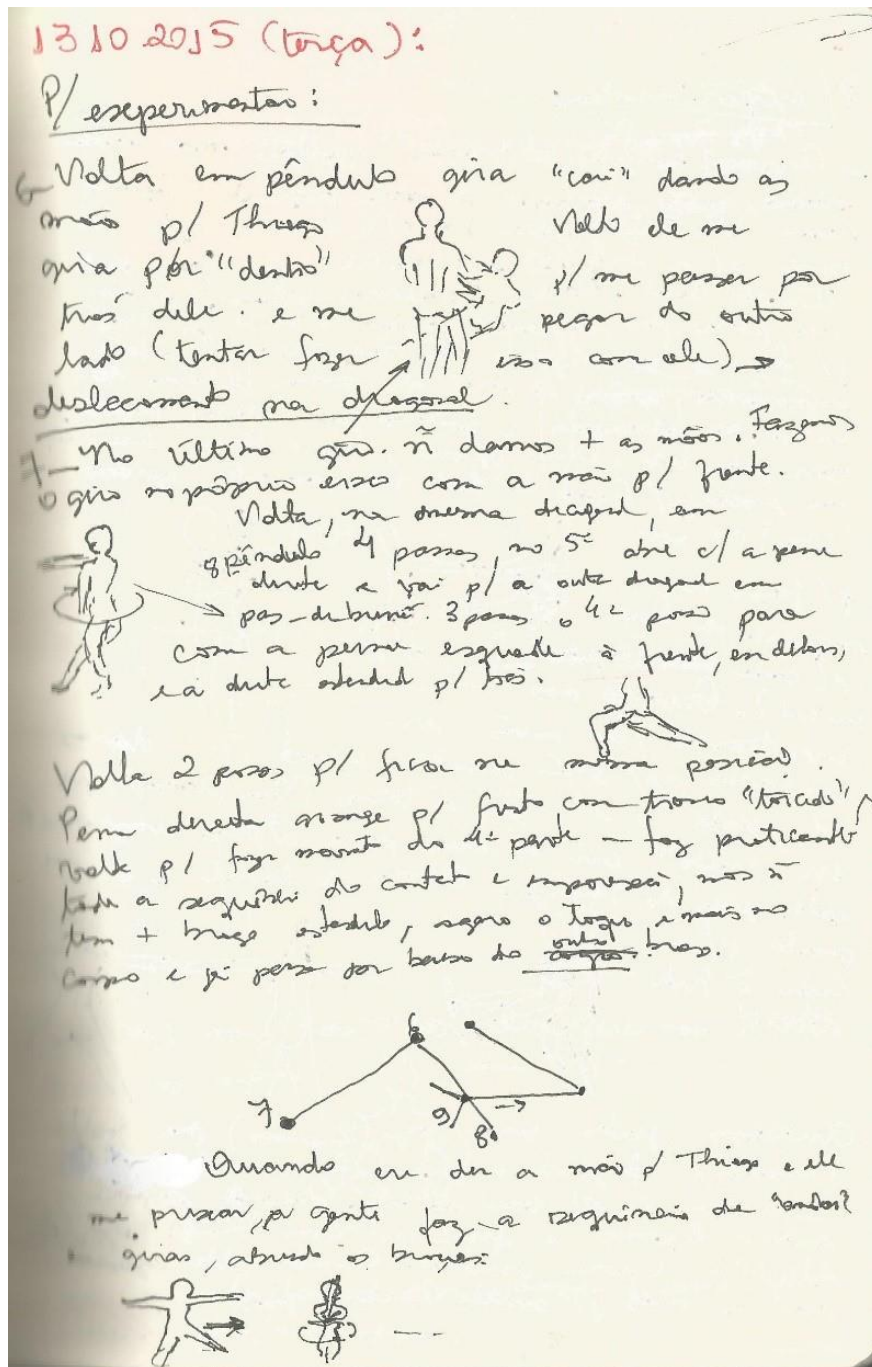


Figura 17: Escrita da dança [EN]LINHAS – 2015.



Percebi que essa escrita também é desenho, é o desenho da letra (que é uma forma) sobre o papel. Quando escrevo, também estou desenhando a dança, em forma de texto.

Essa relação entre desenho e dança vem, já há algum tempo, chamando a atenção de pesquisadores, quer sejam da dança ou não. As pesquisas remetem, em sua maioria, ao desenho como registro da obra - dando destaque à preservação da memória e/ou à notação coreográfica - ou tratam do estudo do movimento e utilizam o desenho de bailarinos em movimento para essa análise.

Ana Lígia Trindade em seu artigo *A escrita da dança: um histórico da notação do movimento* (2007) traça uma linha do tempo, desde Raoul-Auger Feuillet, um dos precursores da notação coreográfica, até os dias atuais. A mesma autora aborda, em outro artigo, *Coreólogo/Notador: um profissional da memória da dança* (2011), a profissão de notador ou coreólogo, cuja função, de acordo com a autora, é desenvolver um método próprio de notação para registrar uma obra ou repertório de dança.

Saindo do registro da dança temos Iris Brasil<sup>12</sup> que, em seu artigo *Transformações das Linhas do Movimento na Dança* (2012), estuda o movimento na dança por meio da trajetória de um ponto a outro. É o que ela chama de transformações pontuais.

O movimento do corpo na dança é abordado nesse trabalho como transformação. [...] considera-se que os movimentos, as transformações, eventos que ocorrem no espaço/tempo se dão num espaço pontual, homogêneo, isotrópico, onde potencialmente todos eles podem iniciar um deslocamento. Ou ainda, na perspectiva de não haver nem início nem final do movimento dançado, esses pontos inserem-se em qualquer uma das suas infinitas linhas. No espaço assim concebido, também os corpos são constituídos por pontos, suas partes ao se moverem desenharam formas no espaço e também tomados como unidades pontuais, riscam no plano do palco linhas estruturantes da composição coreográfica. (BRASIL, 2012, p. 2).

Das várias formas que se pode pensar em utilizar o desenho na/com dança, a que me interessa, por ser a que utilizo em meu processo criativo, é a do desenho

---

<sup>12</sup> Artigo disponível online, no endereço: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/brasil-iris-transformacoes-das-linhas-do-movimento-na-danca.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2015.

para/como criação. Esse desenho voltado para criação em dança é um desenho que propõe, que sugere, que dispara um processo de pesquisa, seja de movimentos para aumentar o vocabulário gestual em dança, seja de formas outras de pensar o fazer em dança.

Não se trata de querer inaugurar uma (nova) metodologia de criação e pesquisa de vocabulário em dança, pois o desenho como recurso de criação já vem sendo utilizado por muitos coreógrafos tais como Anne Teresa De Keersmaeker e Trisha Brown.

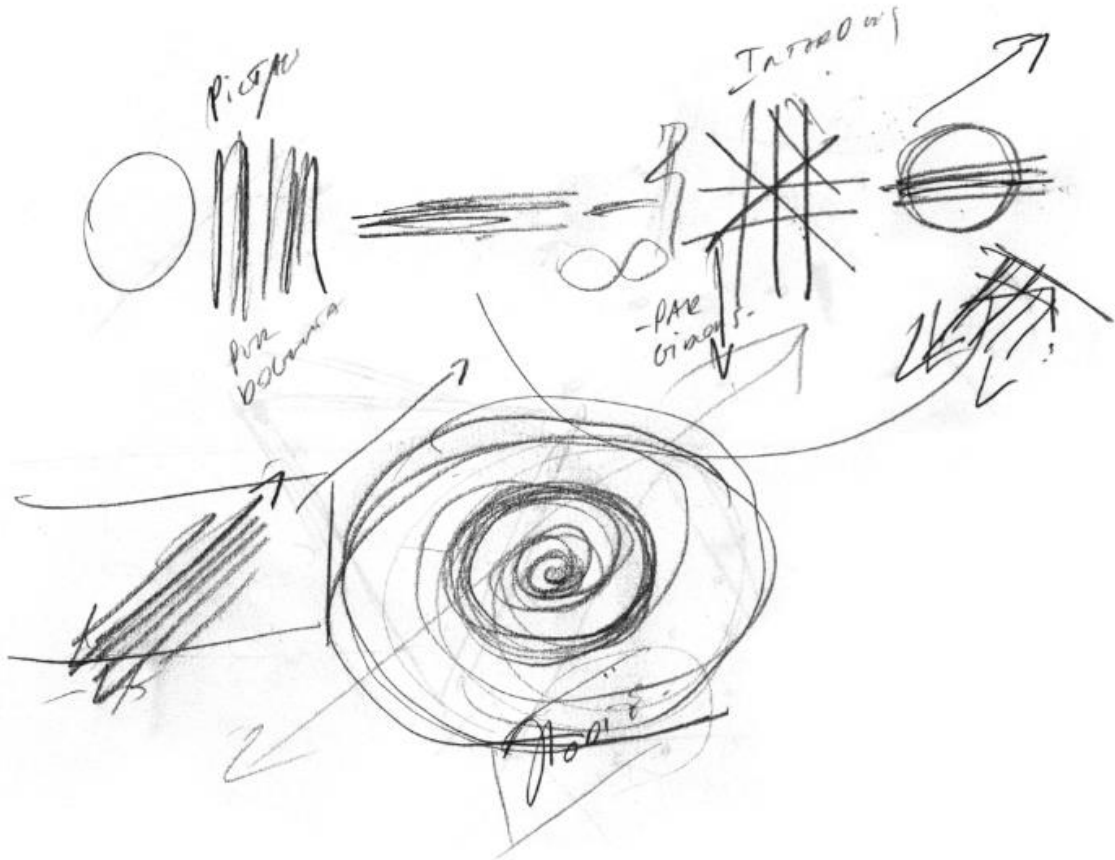


Figura 18: *En Attendant/Cesena* - Anne Teresa De Keersmaeker.

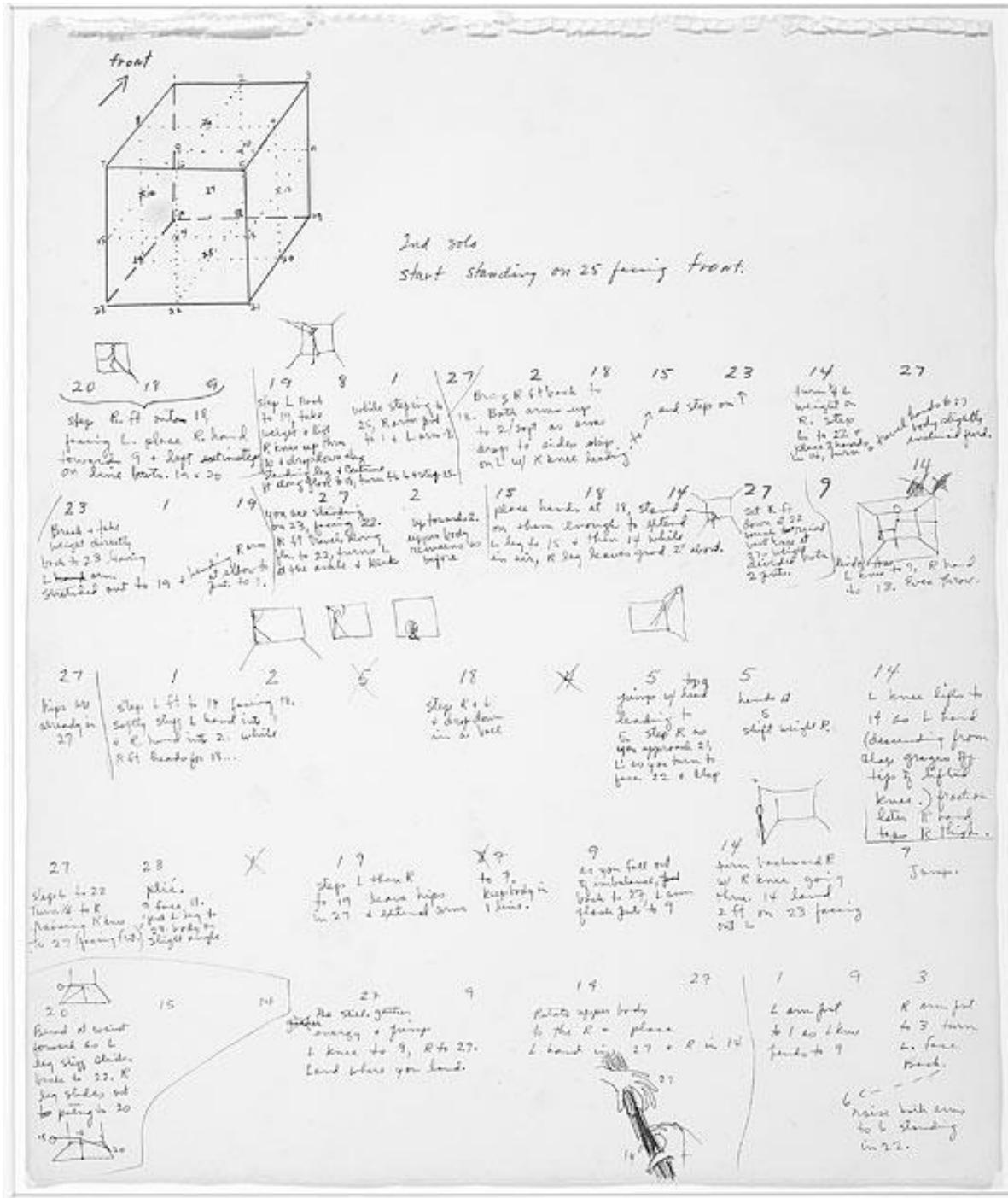


Figure 19: Untitled (Locus) - Trisha Brown.

A proposta aqui é explorar, a partir do meu processo de criação em dança, a relação do desenho com a dança, tendo o desenho como recurso para pesquisa de movimento visando a composição coreográfica. Dentro disso, também pensar esses fazeres coreográficos.

O entendimento de coreografia<sup>13</sup> que trago para a pesquisa é “[...] um jeito de organizar e propor atenções de formas autônomas ao mesmo tempo pautadas em trocas e dependências correlacionadas [...]”<sup>14</sup>. A coreografia, no contexto desta pesquisa, também será pensada como proposição. Nesse sentido

A coreografia, como proposição, pode modular-se entre a mais rigorosa determinação e a mais aberta sugestão do *quê*, do *onde* e do *como* um corpo move. No sentido ora desejado, *protocolo*, *partitura*, *procedimento*, *programa*, *regramento*, *parâmetro*, *restrição*, *instrução*, *tarifa*, *comando* e *algoritmo* (termos que precisariam ser problematizados e, em certa medida, ressignificados) seriam *modos* do coreográfico e fariam parte do mesmo campo lexical que frequente contextos de composição e improvisação em arte, fundando nos corpos *modi pensandi* que são, especialmente na dança, inseparáveis de *modi movendi*. Concebida assim como proposição – repetimos –, ela pode se fazer mais ou menos estrita, mais ou menos definidora daquilo que performam os corpos. (ALMEIDA, 2017, p. 84).

Trazer coreografia como proposição, para esta pesquisa, está relacionado ao modo como opero na criação em dança, sobretudo em trabalhos coletivos. Nos trabalhos em grupo, meu lugar de coreógrafa não é o de apresentar uma sequência de movimentos para que sejam reproduzidos, mas de propor disparadores para um processo de pesquisa de movimentos visando a composição em dança e para isso o uso dos desenhos.

---

<sup>13</sup> Esse assunto é melhor tratado no caderno LINHAS.

<sup>14</sup> MACHADO, 2014, p. 23.

LINHAS

## DANÇA, COMPOSIÇÃO E ESCRITA.

A relação entre dança, desenho e escrita não é algo novo. Na história da dança ocidental podem ser encontrados exemplos; selecionei alguns para esta pesquisa a fim de contextualizá-la.

### ESCRITA COMO REGISTRO DA DANÇA

No século XVIII, Raoul-Auger Feuillet, mestre de balé na corte de Luís XIV, cria, por meio de símbolos gráficos, um sistema de notação cujo intuito era transpor para o papel os movimentos dançados no balé, já desenvolvidos e codificados (anteriormente) pelo seu mestre Charles-Louis-Pierre de Beauchamps.

A evolução da dança foi o feito de um homem, Charles-Louis-Pierre de Beauchamps. Sabemos por testemunho da época que teve um papel decisivo na elaboração e na codificação da técnica clássica. Foi ele, principalmente, quem definiu as cinco posições básicas. (BOURCIER, 2001, p. 114).

[...]

O mais surpreendente é a rapidez com que Beauchamps amadureceu seu sistema. [...] Podemos supor que seu sistema foi inteiramente elaborado em 1674.

Em 1700, um aluno de Beauchamps, Raoul-Auger Feuillet, publicou sua *Chorégraphie ou Art de noter la danse* (Coreografia ou arte de notar a dança) na qual escrevia a totalidade dos passos codificados [...] (Id, Ibid, p. 118).

Esse sistema de notação, que ficou conhecido pelo termo *chorégraphie* (coreografia) - uma adaptação das palavras gregas *choreia* (dança) e *graphein* (escrita)<sup>15</sup>, foi pensado como forma de registro da dança para que esta pudesse ser repassada para outras pessoas e gerações.

---

<sup>15</sup> Cf. TRINDADE, Ana Lígia. *Coreólogo/Notador: um profissional da memória da dança*. Disponível em: <http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/28> Acesso em: 08 set. 2015.

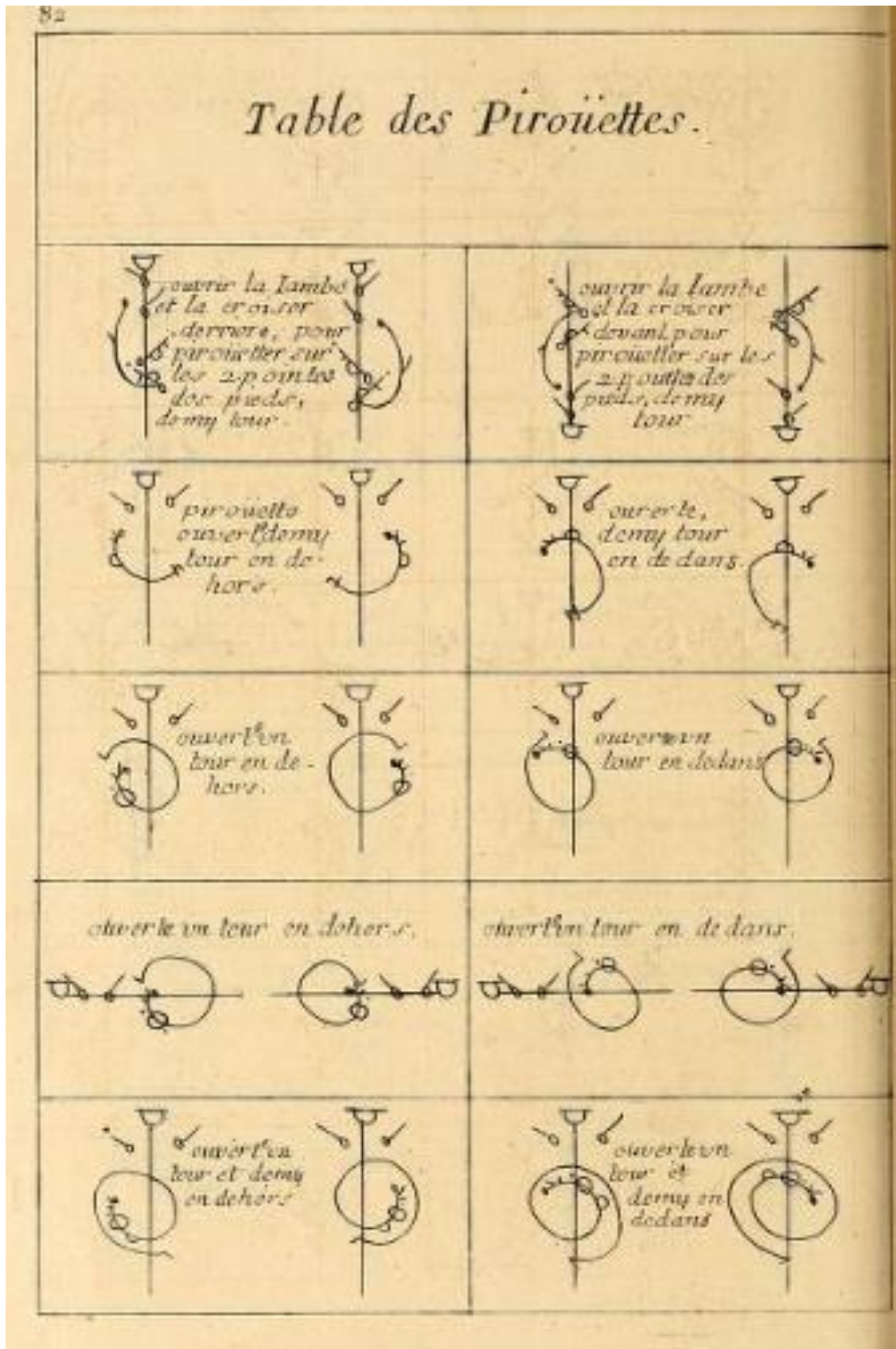


Figura 20: Quadro das Piruetas. (Feuillet, 1700).

## A ESCRITA, A PALAVRA, O SENTIDO.

Segundo a pesquisadora Vanessa Macedo (2016, p. 61)<sup>16</sup>, é na obra *Choregraphie, ou, L'art de décrire la dance, par caracteres, figures, et signes démonstratifs*<sup>17</sup> que se tem, pela primeira vez, a palavra *coreografia* (grifo meu) escrita e documentada.

A pretensão de Feuillet, com esse sistema, era de estabelecer uma notação universal para a dança. Entretanto, Feuillet não foi o primeiro a pensar numa forma de registrar a dança. Antes dele, em 1589, Thoinot Arbeau (LEPECKI, 2017, p. 30) nomeava como ORCHESOGRAPHIE (*graphie*: escrita; *orchesis*: dança) um dos manuais de dança mais famosos daquela época<sup>18</sup>. Noverre (apud Marianna Monteiro) corrobora o pioneirismo de Arbeau.

Thoinot Arbeau, cônego de Langres, foi o primeiro a destacar-se pelo tratado que publicou em 1588, que ele intitulou *Orchésographie*. Escrevia acima de cada nota da música os movimentos e os passos de dança que lhe pareciam convenientes. Beauchamps, a seguir, deu uma forma nova à coreografia, aperfeiçoando o engenhoso esboço concebido por Thoinot Arbeau; encontrou meios de escrever os passos por intermédio de signos aos quais atribuía significações e valores diversos, e acabou sendo declarado o inventor dessa arte, por decisão do Parlamento. Feuillet ligou-se intensamente a ela e também nos deixou algumas obras sobre esse assunto (NOVERRE Apud MONTEIRO, 2006, p. 339).

O manual escrito por Arbeau tratava, em detalhes, de vários tipos de danças da época, bem como de diversos estilos de músicas, essencialmente as marchas e músicas militares. Seu escrito não se propunha apenas a ensinar as

---

<sup>16</sup>Cf. MACEDO, Vanessa. **Pulsção da obra**: dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança (tese). Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-03022017-155742/pt-br.php> Acesso em 14 jul. 2018.

<sup>17</sup>Nome completo da obra é "Choregraphie, ou, L'art de décrire la dance, par caracteres, figures, et signes démonstratifs : avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de dances : ouvrage tres-utile aux maîtres à dancer & à toutes les personnes qui s'appliquent à la dance", disponível em: <https://archive.org/details/choregraphieoula00feui/page/n7>. Acesso em 11 Dez. 2018.

<sup>18</sup>Cf. LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e a política do movimento. São Paulo: Anablume. 2017.



danças, mas também as músicas que as acompanhavam, configurando-se, assim, como uma importante fonte de informação sobre as danças renascentistas<sup>19</sup>.

**ORCHESOGRAPHIE**

**Battement du tabourin**



**Continuation de l'air.**

**REPRISE,**

**BRANLE.**

Figura 21: notação musical. (Arbeau, 1588).

<sup>19</sup>Informação retirada do site: [https://imslp.org/wiki/Orch%C3%A9sographie\\_\(Arbeau%2C\\_Thoinot\)](https://imslp.org/wiki/Orch%C3%A9sographie_(Arbeau%2C_Thoinot)). Acesso em 26 Dez. 2018. Texto: “Este manual contém instruções detalhadas para muitos estilos de dança (branle, galliard, pavane, tourdion), mais seções sobre música militar, tambores, fifes e marcha, e alguns Morris Dance, The Canary (Ilhas Canárias), The German, Courante e Bassadance. Este manual, Orchestrographie (Orchesography), é uma importante fonte de informação sobre a Dança Renascentista. Ele também contém muitas tabulações de dança nas quais as seguintes notas são feitas para as notas musicais (embora isso seja deturpado em algumas edições modernas), que foi em seu tempo uma inovação significativa na notação de dança.” (tradução minha); original: “A dance manuscript written by Tabourot was published in 1589. This manual contains detailed instructions for numerous styles of dance (branle, galliard, pavane, tourdion), as well as short sections about military music, drumming, fifes, and marching, and a few details about dance forms such as Morris dance, the Canary (reputed to be dances from the Canary Islands), the Allemande, Courante, and Bassadance. This manual, Orchésographie (Orchesography), is a major source of information about Renaissance Dance. It also contains many dance tabulations in which extensive instructions for the steps are lined up next to the musical notes (though this is misrepresented in some modern editions), which was in its time a significant innovation in dance notation.”

## ORCHESOGRAFIE

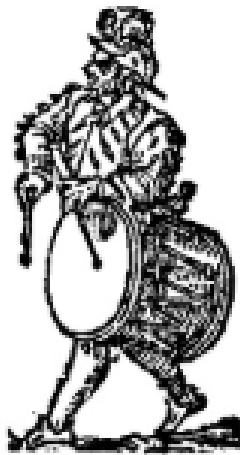
& l'assiette du pied droit sur la cinquième, & les huit notes estoient toutes touchees, vn soldat pourroit faire les assiettes de ses pieds sur aultres notes que sur la premiere & cinquième. Ce qui n'aduiet en y colloquant des repos & souspirs, car battant ainsi il entend bien ladicte premiere note, & ladicte cinquième.

*Capriol*

Ne peut on faire des souspirs és battemens du tambour aultres qu'apres la cinquième note?

*Arbeau.*

Le tambour des Suysses faiçt vn souspir aprez la troisième note, & les trois souspirs a la fin: mais tout reuiet à vn: car les assiettes des pieds se font tousiours sur la premiere & cinquième note.



*Capriol.*

Ces modes de marcher au son du tambour font belles, quant elles sont bien obseruees.

## DE THOINOT ARBEAU.

51

Tabulature pour dancier le tourdion incontinēt  
aprez le retour de la basse-dance.

*Air du tourdion reduict  
en minimes blanches, qui  
font la mesure du temps.*

*Mouvements que le dancier doit  
faire en dançant le tourdion,  
lequel se dance incontinent  
aprez la basse-dance.*



Pied en l'air gaulche.  
Pied en l'air droiēt.  
Pied en l'air gaulche,  
Pied en l'air droiēt.  
Sault moyen.  
Posture gaulche.

*Le reuers des precedents.*

Pied en l'air droiēt.  
Pied en l'air gaulche.  
Pied en l'air droiēt.  
Pied en l'air gaulche.  
Sault moyen.  
Posture droiēte.

*Comme au commencement.*

Pied en l'air gaulche.  
Pied en l'air droiēt.  
Pied en l'air gaulche.  
Pied en l'air droiēt.  
Sault moyen.  
Posture gaulche.

N iij

Figura 23: passos de dança relacionados às notas da música. (Arbeau, 1588).

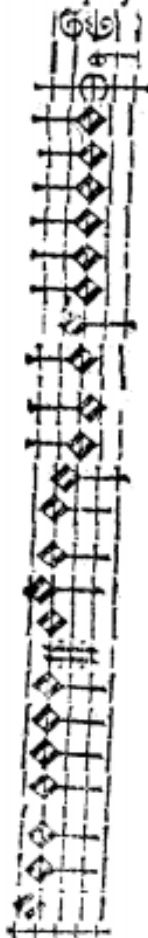
## ORCHESOGRAPHIE

*Arbeau.*

Je veulx bien satisfaire à vostre desir, puisque n'avez intention aultre, sinon de l'apprendre, pour n'en estre ignorant. Ce branle a esté dancé par mesure binaire mediocre, en la forme que voiez en la tabulature cy deffoubz.

### Tabulature du branle des Hermites.

*Air du present branle. Mouuements pour iceluy.*



pied largy gaulche.

pied droit approché.

pied largy gaulche.

pieds ioincts.

pied largy droit.

pied gaulche approché.

pied largy droit.

pieds ioincts.

Pied en l'air droit.

Pied en l'air gaulche.

Pied en l'air droit.

Pieds ioincts.

Ces quatre pas  
fōt vn double  
a gaulche.

Ces quatre pas  
fōt vn double  
a droict.

*Pendant ces quatre pas, les  
danceurs font vn demy tour  
a la main gaulche, & se re-  
treuuent le visage en dehors  
la dance.*

Le reste de l'air & des contenancez, est cy après.

Ainda que com grafias diferentes, *choreographie* e *orchesographie* significavam “escrita da dança” e, em seus respectivos contextos, pareciam limitadas a isso: escrever, no que diz respeito a descrever, uma dança [já existente] e não criá-la. Quem criava a dança era o mestre de dança; sendo o coreógrafo, nessa ocasião, aquele que registrava os movimentos dançados, que fazia a escrita da dança, a coreografia.

Arthur Saint-Léon já havia chamado atenção para o uso dessa palavra. Em sua obra *La Sténochorégraphie ou art d'écrire promptement la danse*<sup>20</sup>, Saint-Léon afirma que “[...] o que convencionou-se, erradamente, chamar COREOGRAFIA não existe realmente. Com efeito, o que quer dizer a palavra COREOGRAFIA? Escrever a dança e não compô-la”. (1852, p.8 Apud ALMEIDA, 2017, p. 57)<sup>21</sup>.

A escrita da dança, que antes se ocupava (apenas) da descrição do movimento informando o *quê* e *onde* mover, passou a se interessar, no decurso do século XIX, no *como mover*<sup>22</sup>. Contudo, esse *como mover* me parece denotar algo a ser seguido, como os manuais de dança de até então. Talvez por isso que o pesquisador André Lepecki relacione a coreografia (enquanto escrita da dança), na conjuntura da modernidade, como disciplinadora de corpos. Na introdução do seu livro *Exaurir a Dança*<sup>23</sup>, ele trata coreografia “[...] como uma invenção peculiar da modernidade, como uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para se mover de acordo com os comandos da escrita.” (2017, p. 30).

Como MOVER (o corpo)?

<sup>20</sup> Estenocoreografia ou a arte de escrever prontamente a dança.

<sup>21</sup> Cf. ALMEIDA, Paulo Sérgio Caldas de. **O Coreógrafo e a coreografia**. (tese). Fortaleza, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/24660> Acesso em 12 Dez 2018.

<sup>22</sup> ALMEIDA, 2017, p. 55.

<sup>23</sup> Recentemente traduzido para o português e publicado pela editora Annablume.

(

## UM CORTE NO TEXTO PARA IMPLICAR CORPO

Nessa relação entre dança e escrita faz-se necessário observar também a relação espaço-tempo-corpo. Percebamos que, entre os séculos XVI e XIX, as escritas de dança que se propunham como registro baseavam-se numa compreensão de espaço como algo que poderia ser medido (o espaço Euclidiano) junto a uma percepção linear do tempo. Dessa forma, o corpo, enquanto experiência incorporada (que pode ser entendido por *embodied*), não era considerado, assim como não era considerada que a dinâmica tempo-espaço - na qual essa experiência incorporada ocorria - era de caráter mais cíclico que linear.

CORPO IMPLICADO, CORTE FECHADO

)

Pode-se dizer que o interesse pelo *como mover o corpo*, surgido no decorrer do século XIX, foi se intensificando e, no século seguinte, passa a haver também o interesse no *como o corpo se move*. Na primeira metade do século XX, surgiu no cenário o termo *coreologia* em menção ao estudo do movimento. Não se sabe ao certo onde o termo surgiu ou quem o cunhou, a pesquisadora Ana Ligia Trindade (2011, p. 38)<sup>24</sup>. afirma que “Rudolf e Joan Benesh criaram em 1955 o termo *choreology* (coreologia) para descrever o estudo estético e científico de todos os formulários do movimento humano pela notação do movimento.”

*Como (o CORPO)*

*se move?*

Porém, o pesquisador em dança Júlio Mota, com base em Vera Maletic, nos traz que o termo foi apresentado inicialmente por Rudolf Laban<sup>25</sup>. “O termo, como nos conta Vera Maletic (1987), foi inicialmente apresentado por Rudolf Laban, em 1926, no currículo do seu recém-criado Instituto Coreográfico, em Würzburg, Alemanha.” (MOTA in FERNADES, 2006, p. 46).

Sem entrar no mérito da criação do termo, o que vale ressaltar é que quem desenvolveu o conceito e a aplicação da coreologia foi, consoante Júlio Mota, Laban.

[...] Laban efetivamente desenvolveu e ampliou o conceito e aplicação da Coreologia. Laban defendeu para a Coreologia o status de prática acadêmica da dança, ou seja, o de um sistema de estudo, provido de uma metodologia própria - minuciosa e coerentemente concebida -, que permite analisar, registrar e comunicar dados teóricos e práticos de maneira inteligível, confiável e de fácil interpretação; não só em termos qualitativos mas também em termos quantitativos. [...] (MOTA in FERNADES, 2006, p. 46).

<sup>24</sup> Disponível em: <http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/28> Acesso em: 08 set. 2015.

<sup>25</sup> Dançarino, coreógrafo e pesquisador de origem húngara, Rudolf Laban (1879 – 1958) desenvolveu diversas pesquisas dedicadas à análise e compreensão do movimento. Uma de suas obras mais conhecida é *Domínio do Movimento*, publicada no Brasil em 1978.

Para melhor apreender os estudos coreológicos, Laban desenvolveu - junto a outras abordagens - um sistema particular de escrita que ficou conhecido como *Labanotation*<sup>26</sup>.

Laban empreendeu um estudo profundo e minucioso da Coreologia. Para realização dessa empreitada ele resolveu adotar uma abordagem analítica e assim decidiu desmembrar sua pesquisa coreológica em três divisões: a *Labanotação* ou *Cinetografia Laban*, que dizia respeito a criação de um sistema de notação que permitisse o registro e análise abstrata do movimento; a *Corêutica*, que estudava a interação do corpo com espaço, suas leis de regência, suas consequências e o potencial criativo latente nessa interação; e a *Eucinéica*, que estudava os fatores<sup>27</sup> constituintes do movimento corporal, seu potencial funcional e expressivo. [...] (MOTA in FERNADES, 2006, p. 47)

---

<sup>26</sup> *Labanotation* é como ficou conhecida nos Estados Unidos a *Kinetography Laban*, “[...] notação de movimento capaz de registrar qualquer um de seus tipos [...]” (LABAN, 1978, p. 9).

<sup>27</sup> Os fatores de movimento são: *Peso*, que analisa a intensidade do movimento, podendo variar do leve ao firme; *Tempo*, que analisa a urgência do movimento, variando do lento ao rápido; *Espaço*, que analisa onde acontece o movimento, analisa a atitude do movimento em relação ao meio; e *Fluxo*, que analisa como se dá o movimento, esse fator afeta a aparência do movimento como um todo, pois tem influência nos outros três fatores, modificando-os. Os quatro fatores fazem parte da categoria *Esforço*. Para um aprofundamento sobre o assunto, consultar LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Summus, 1978



Labanotation

- Peso
- Espaço;
- Tempo
- Fluxo

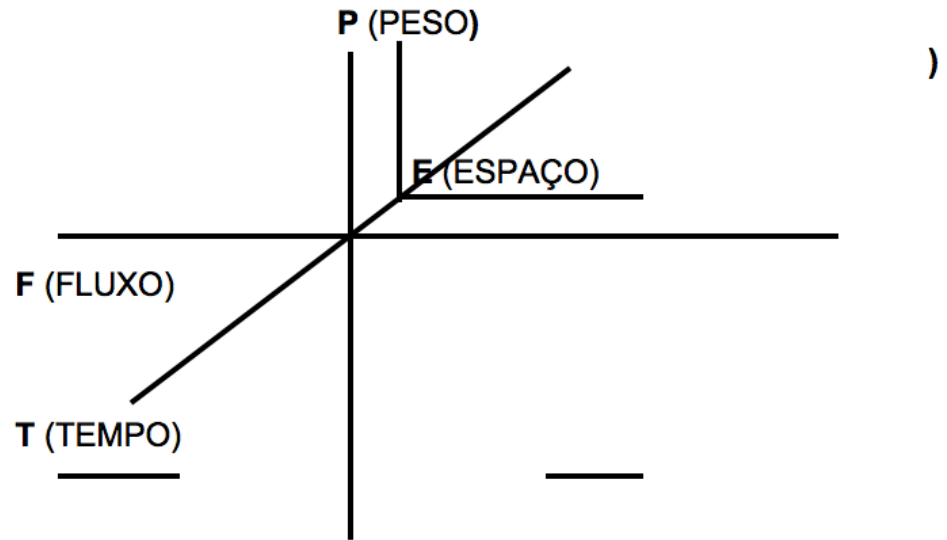


Figura 25: Gráfico do Esforço – Laban.

	loci	central lines	peripheral lines	vectors
upward				
downward				
rightward				
leftward				
backward				
forward				

Table IV-1. Examples of dimensional notations (symbols in brackets read from left to right).

Figura 26: Exemplo de notações dimensionais.

O casal de pesquisadores Joan e Rudolf Benesh também desenvolveu seu sistema gráfico para escrita e pesquisa de movimento, o *Benesh Movement Notation*.

[...] Benesh Movement Notation é uma escrita da dança, ou coreologia, que representa graficamente o corpo do bailarino ou bailarina dentro de uma pauta de cinco linhas, passando pelo topo da cabeça, pelos ombros, pela cintura, pelos joelhos e ao nível do chão. Nessa pauta, anota-se com sinais e traços, a posição e o movimento da cabeça, dos braços e mãos, e das pernas e pés do dançarino. (WILMER E CORSINO, 2006 Apud TRINDADE, 2011, p. 38)<sup>28</sup>.

### Benesh Movement Notation



Figura 27: Exemplo de Benesh Movement Notation.

---

<sup>28</sup> Op. Cit.

## Benesh Movement Notation

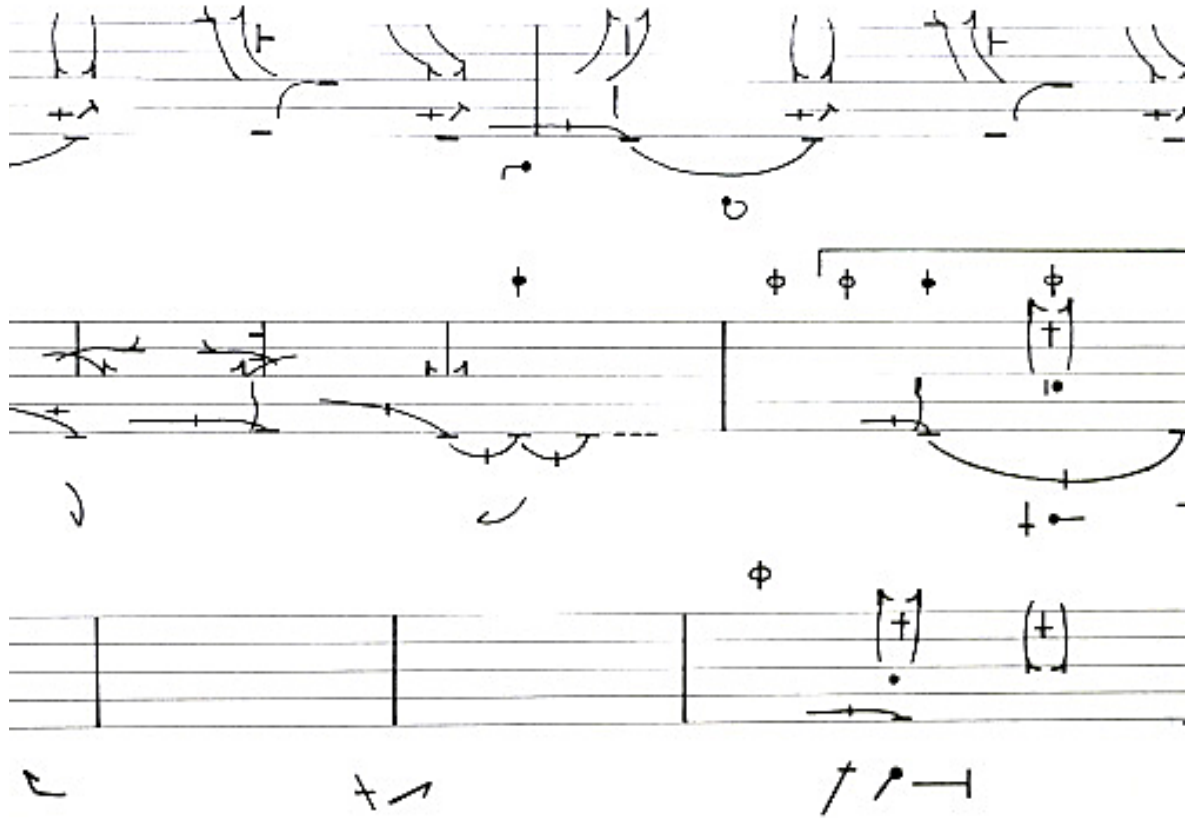


Figura 28: Exemplo de Benesh Movement Notation.

Trago os sistemas *Labanotation* e *Benesh Movement Notation* para esta pesquisa não no intuito de me aprofundar em seus estudos, mas para exemplificar outra relação entre dança e escrita, para além do registro, mesmo que este possa ocorrer.

MESMA  
PALAVRA, OUTRO  
USO

Laban, por meio do estudo do movimento, não foi responsável somente por dar outro olhar para a escrita da dança<sup>29</sup>. No cenário da dança moderna, ele foi, de acordo com a pesquisadora Laurence Louppe, também responsável por reintroduzir<sup>30</sup> a - já ressignificada - palavra coreografia.

[...] Desde a época de Feuillet, a aceitação do termo [coreografia] tem sofrido uma evolução singular, e hoje “coreografia” se refere, não à atividade da notação, mas, ao invés disso, à criação de dança ou à composição. [...] Rudolf von Laban, um grande admirador de Feuillet, foi quem contribuiu para a reintrodução deste último vocabulário para o palco da dança moderna. (LOUPPE, 1994, p. 14 tradução minha)<sup>31</sup>.

Louppe, na obra *Traces of Dance*<sup>32</sup>, reforça esse novo significado da palavra coreografia ao dizer que “Compor, criar em dança, é designado em Francês pelo verbo *écrire*, escrever. A escrita coreográfica não tem nada a ver com a notação [...]” (1994, p. 14, tradução minha)<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Escrita como recurso para análise do movimento, não apenas para o registro, como vinha sendo utilizada nos séculos anteriores. Vale à pena lembrar que a escrita presente nos sistemas apresentados até aqui escritas pictográficas, que se apresentam em sua composição traços, desenhos, esquemas e palavras.

<sup>30</sup> Não tenho como precisar o período no qual a palavra coreografia deixou de ser utilizada e nem se esse desuso se deu de fato. Quem afirma essa reinserção é Louppe, mas a pesquisadora não trata do motivo do desuso. Paulo Caldas menciona em sua tese que “[...] passado o período de poucas décadas depois de sua invenção em 1700, a palavra coreografia cai pouco a pouco em desuso, para reaparecer, ressignificada e fluente, apenas ao longo do século XX [...]” (2017, p. 57).

<sup>31</sup> No original: “[...] Since Feuillet’s time, the acceptance of the term has undergone a singular Evolution, and today ‘choreography’ refers, not to the activity of notation, but rather to the creation of dance, or to ‘composition’ [...] Rudolf von Laban, a great admirer of Feuillet, who contributed to a reintroduction of the latter’s vocabular to the stage of modern dance.”

<sup>32</sup> Traços de Dança.

<sup>33</sup> No original: “To compose, to create in dance, is designated in French by the verb *écrire*, to write. Choreographic writing has nothing to do with notation [...]”.

Ainda assim, a palavra coreografia - por carregar consigo a tradução literal de escrita da dança (principalmente relacionada ao registro) – tende a ser compreendida (mesmo nos dias atuais) como uma forma de captura do movimento, que não propicia espaço para invenção. Tal compreensão ocasiona, por conseguinte, uma recusa ao seu uso no que concerne à criação em dança, particularmente se tratando de dança contemporânea, onde há uma preferência (por alguns profissionais) pelo uso da palavra criador, no lugar de coreógrafo, para se referir àquele que cria a dança e composição em referência ao trabalho em dança.

No que se refere a  
fixar movimentos na  
superfície do papel  
para que sejam  
repetidos  
posteriormente

Em algumas circunstâncias, a palavra coreografia é frequentemente empregada para designar os movimentos executados num trabalho de dança. Visto que “Comumente, entende-se que uma dança está coreografada quando ela é composta por passos preestabelecidos, que se estruturam numa ordem fixa, e se tornam reconhecíveis na sua forma e desenho no espaço.” (MACEDO, 2016, p. 61).

Outras vezes, coreografia é vista como sinônimo de dança, deste modo teoriza o pesquisador Paulo Paixão (2003):

Não se sabe ao certo como aconteceu a mudança no emprego do termo coreografia [...] a nossa hipótese é de que como em outros casos, a marca coreografia tenha assumido tamanha popularidade que substituiu o produto Dança<sup>34</sup>.

A transformação, através dos tempos, no sentido da palavra coreografia, além de modificar seu uso, acabou gerando equivalentes. Para melhor observar, e entender, essa mudança elaborei o seguinte diagrama<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> **Coreografia: gramática da dança | Choreography: the grammar of dance.** Disponível em: <http://idanca.net/coreografia-gramatica-da-danca/>. Acesso em: 14 mar. 2017.

<sup>35</sup> Como já explanado no caderno PONTOS, costumo organizar meu pensamento por meio de desenhos (em suas diversas traduções gráficas), sobretudo diagramas.



Figura 29: Diagrama de pensamento: coreografia, usos e sentidos. (arquivo pessoal).

Como já posto, a partir da dança moderna a palavra coreografia passa a ser relacionada à criação em dança. No âmbito da dança contemporânea a coreografia é também utilizada na organização de elementos<sup>36</sup> presentes num trabalho. É uma forma de dispor e compor com os elementos para que deem coerência à obra. Conforme Louppe,

[...] Coreografia, para o criador contemporâneo, corresponde a uma transformação de organizações motoras latentes, do tempo e espaço que eles contem, e do jogo de troca entre essas polifonias interior e o espaço-temporal objetivo [...] (LOUPPE, 1994, p. 14 tradução minha)<sup>37</sup>.

Com base no que já foi apresentado, percebe-se que, historicamente, coreografia parte de uma escrita material, na acepção de palpável. Seu sentido vem se alargando ao longo do tempo, entretanto, nesta pesquisa, opto por reaproximar coreografia da sua conexão inicial entre dança e escrita pictográfica (desenho) dando enfoque não ao registro, mas à criação, pois é nesse lugar que se dá minha relação com o fazer em dança, sobretudo na utilização do desenho em contato com a superfície do papel<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Tudo aquilo que faça parte do trabalho de dança, seja humano ou não humano. Ex: bailarinos, figurino, movimento, iluminação, trilha sonora etc.

<sup>37</sup> No original: "Choreography, for the contemporary creator, corresponds to a transformations of latente motor organizations, of the time and space that contain, ando f the play of exchange between thes interior polyphonies and the objective spatio-temporal [...]".

<sup>38</sup> O papel é mencionado aqui por ser essa superfície utilizada no meu processo.

## DANÇA E DESENHO

Estou ciente da fugacidade do movimento, ou seja, que ele não pode ser capturado, transcrito para o papel tal qual ele é, pois o mesmo se dá no momento no qual acontece e depois se esvai, dissipando-se nele próprio (por assim dizer). Dito isso, reforço que, no meu fazer em dança, o desenho é primordialmente empregado como projeto, como algo que pode vir a ser criado a partir dele. Quando o que se projetou é concretizado, o desenho assume, involuntariamente, lugar de registro, pois se refere a algo que se passou.

No caderno PONTOS, minha relação com o desenho é tratada de forma mais aprofundada.

O desenho é pensado ainda como algo que possibilita a organização de sentidos na criação de um trabalho em dança, assumindo também função dramática em sua ação coreográfica. Ele pode ser entendido como um dispositivo que gerencia a importância de cada elemento no processo de criação, apresentando o que se faz necessário ou não naquela obra.

Devo avisar que o desenho atua de maneira distinta quando estou desenvolvendo um trabalho solo, enquanto intérprete-criadora, e quando desenvolvo um trabalho em grupo, numa função de coreógrafa, mas numa relação mais horizontalizada, na qual a dança (coreografia) é escrita conjuntamente com todos aqueles que dançam.

No caderno PONTOS trato da minha relação com o desenho num trabalho solo. No caderno TRAÇOS é tratada minha relação num trabalho em grupo.

No meu processo criativo, o desenho não se configura como algo cuja intenção seja codificar ou reter a experiência da dança. O desenho é proposto como disparador de percepções, assumindo caráter transitório quanto à sua leitura e, dessa maneira, adquirindo autonomia e proporcionando outros movimentos que podem ser utilizados na composição de um trabalho em dança.

O que eu desenho não é a dança por completo (como nos manuais do século XVIII, onde toda a dança – coreografia – vinha descrita passo a passo<sup>39</sup>), mas

<sup>39</sup> No meu processo criativo lanço mão, em certos momentos, de indicações textuais ao lado da imagem, mas não com propósito de fazer um manual de dança. (Cf. caderno PONTOS).



coordenadas corpóreas que podem ser entendidas como movimentos e/ou pistas para aquela dança. O que desenho são momentos, instantes, imagens que me vêm acerca de um movimento ou vários.

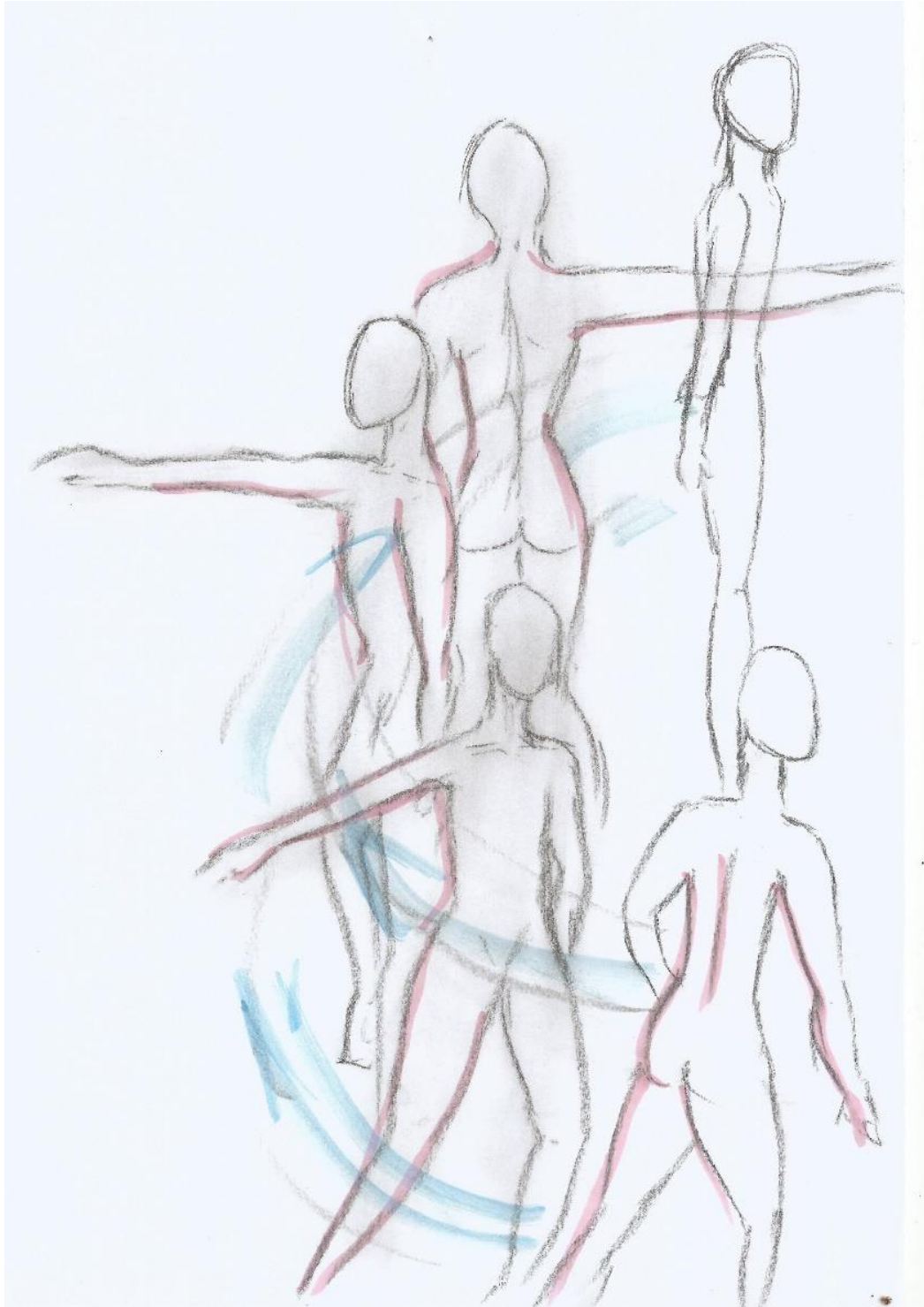


Figura 30: Desenho para instalação "Com quantos traços se faz uma dança." - nov/2018 (arquivo pessoal).

O caminho entre um instante e outro não está dado, eu o deixo para o leitor<sup>40</sup> criar. Eu sei aonde as pistas levam, mas gosto de perceber como o outro lida com isso. Por isso a decisão de trabalhar com um grupo, fazendo a cartografia do processo<sup>41</sup>, a fim de perceber como se dá a leitura do desenho por outras pessoas, pois já sei como funciona comigo.

O contorno do desenho não o fecha em si, pois, como ressalta Degas “O desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma.” (apud VALERY, 2012, p. 139). O desenho é uma indicação, não uma imposição.

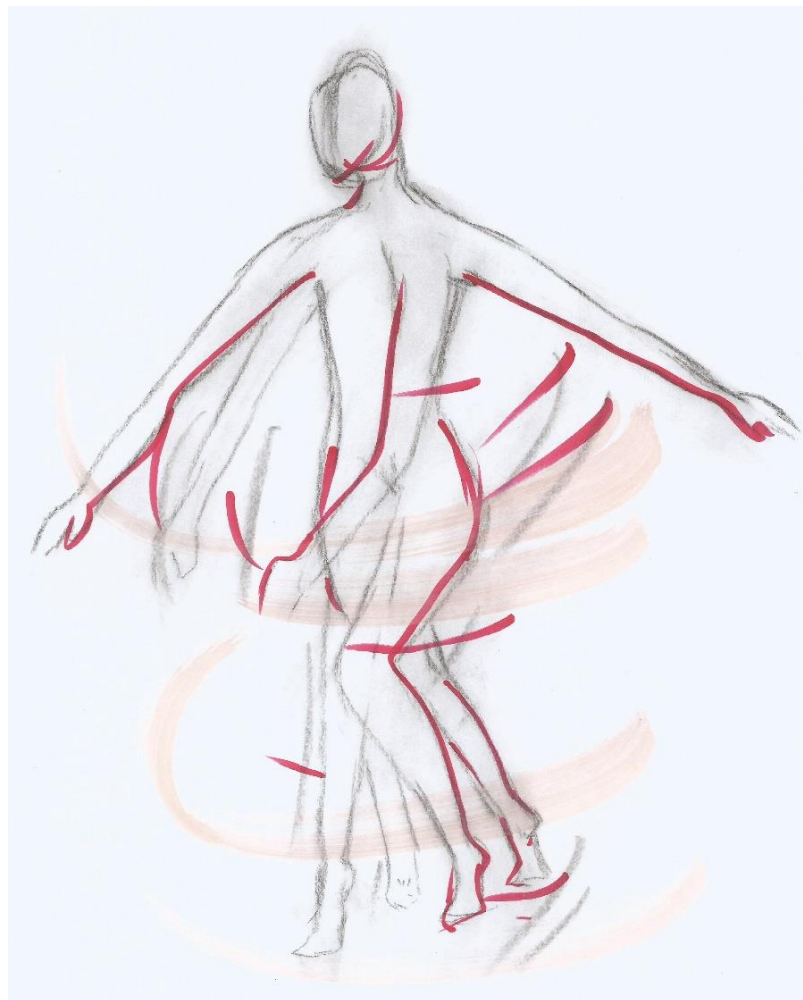


Figura 31: Desenho para instalação "Com quantos traços se faz uma dança." - nov/2018 (arquivo pessoal).

<sup>40</sup> Leitor, nesta pesquisa, é toda aquela pessoa que faz a leitura da escrita da dança, que trago como desenho (confira a definição de desenho, trazida para essa pesquisa, no caderno PONTOS).

<sup>41</sup> O caderno TRAÇOS traz essa cartografia do processo de criação de um trabalho em dança a partir do uso do desenho.

Meus desenhos estão mais para anotações que notações coreográficas (no sentido de registro, já tratado neste caderno). Mas, mesmo que fossem notações coreográficas, poderiam ser igualmente usados como dispositivo para pesquisa de movimento, visto que, segundo Laurence Louppe, (1994, p. 17 tradução minha)<sup>42</sup> “[...] Anotações musicais, rabiscos podem muito facilmente serem desviados de seu status inicial, essencialmente como ato de registro, para terem destacados seus valores gráficos e emotivo [...]”.

Ainda segundo Louppe,

[...] Independentemente da maneira como é usado, projeto ou memorização, o essencial é ver essa superfície como o limite da escritura, o traçado do qual a letra não fala, mas onde outro texto atravessa - mostra através - outra leitura de uma substância viva [...] (LOUPPE, 1994, p. 16 tradução minha)<sup>43</sup>.

Com isso, talvez, podemos inferir que a notação nem sempre reduz, ela pode também ampliar perspectivas no fazer em dança.

A pesquisadora Lúcia Yáñez Silva traz na sua tese<sup>44</sup> um tópico chamado A PARTITURA EXPANDIDA, no qual trata da relação escrita e coreografia, sobretudo a partir das notações de John Cage<sup>45</sup>, que deixavam de ser um sistema de representação para se tornar proposta de ação, visto que em suas partituras tanto a linguagem quanto as inscrições gráficas e diagramas forneciam agenciamentos permitiam performances variadas a partir de suas leituras, pois estas se davam numa relação de indeterminação entre notação e performance.

NOTAÇÃO COMO  
AMPLIAÇÃO DE  
PERSPECTIVA

<sup>42</sup> No original: “[...] Manuscript musical notations, the bearers of scrawls and fevers, pulsations of the hand that traced them, can easily be deflected from their initial, essentially functional status as acts of recording, in order to highlight their graphic and emotive value [...]” Op. Cit.

<sup>43</sup> No original: “[...] Regardless of the way it is used (project or memorization), the essential thing is to see this surface as the limit of the scriptural, the tracing of what the letter does not say, but where another text shows through, another Reading of living substance [...]”. Op. Cit.

<sup>44</sup> SILVA, Lúcia Yáñez. **O rumor do corpo na deriva das palavras**: uma reflexão sobre corpo e escrita a partir do trabalho de Juan Domingues. Rio de Janeiro, 2010, 240p. Tese de doutorado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

<sup>45</sup> “O norte-americano John Cage (1912-1992) foi um dos mais importantes artistas e pensadores da arte no século XX. Como compositor, ligou-se à música eletrônica, ao uso de instrumentos não convencionais e a estruturas aleatórias de composição. Seu pensamento tem evidente influência na obra de Merce Cunningham, de quem foi colaborador frequente. Cage publicou alguns livros, entre os quais *Silence* (1961) e *A Year from Monday* (1967)”. (ALMEIDA, 2017, p. 48 nota de rodapé).

Um aspecto característico dos métodos de notação criados por John Cage na década de cinquenta diz respeito à sua força catalisadora – derivada, segundo Kotz, da “relação indeterminada entre a partitura e a performance onde a notação musical deixa de ser um sistema de representação e se torna [...] uma proposta de ação”. Nas partituras do artista, segundo a autora, “a linguagem, as inscrições gráficas e os diagramas providenciam agenciamentos para definir parâmetros ou apontar estruturas, enquanto conservam ambiguidade suficiente para permitir distintas performances”. (SILVA, 2010, p. 81).

Essa relação entre partitura e performance, como proposta de ação, originada com Cage, contribuiu para o surgimento de trabalhos chamados de “partitura de eventos” ou “peça de palavras”, trabalhos esses que sugeriam ações diversas por meio da exploração da escrita<sup>46</sup>. Nesses casos, a partitura acabou por se transformar numa Instrução, O uso da partitura como instrução já fazia parte, segundo Sally Banes<sup>47</sup> (apud SILVA), das experimentações de Robert Dunn<sup>48</sup> em seus workshops no Judson Dance Theatre<sup>49</sup>.

A escrita da dança – a ‘grafia’ da [palavra] coreografia – foi crucial para o processo de composição que Dunn delineou para seus alunos, não necessariamente no sentido de gravar permanentemente o que uma dança foi, mas no sentido de objetivar o processo de composição, visando criar alternativas não intuitivas e enxergando simultaneamente um campo pleno de possibilidades para a dança. (BANES, 1993, p.7 Apud SILVA, 2010, p. 85).

Silva informa que o uso da notação como campo de possibilidades para criação em dança foi de grande importância nos processos criativos do Judson Dance Theatre.

---

<sup>46</sup> Cf SILVA, 2010, p. 82-83.

<sup>47</sup> BANES, Sally. **Democracy’s Body**: Judson Dance Theatre, 1962–1964. Duke University Press, 1993.

<sup>48</sup> “Robert Dunn, compositor, trabalhou como acompanhador no estúdio de Cunningham, estudou música experimental e foi aluno e colaborador de John Cage”. (MUNIZ, 2011, p. 73). Disponível em: <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/2688/1754> Acesso em 23 jan. 2019.

<sup>49</sup> “O *Judson Dance Theater* foi um grupo informal de dançarinos que se reunia na Memorial Judson Church, em Greenwich Village, Manhattan, Nova York, entre 1962 e 1964. Surgiu de aulas de composição de dança ministradas por Robert Dunn. Os artistas envolvidos eram experimentalistas de vanguarda que rejeitaram as proposições da dança moderna, e estabeleceram os elementos da chamada *postmodern dance* americana.” (ALMEIDA, 2017, p. 48 nota de rodapé).

A notação teve um papel significativo nos “concertos de dança” do Judson Dance Theatre. Os coreógrafos costumavam a organizar os trabalhos a partir de partituras – compostas por meio de desenhos, colagens, fotografias, etc. – cujos parâmetros indicavam as coordenadas espaço-temporais da performance e/ou através de instruções escritas que orientavam as ações que os performers poderiam vir a executar, as relações que poderiam estabelecer entre eles, ou os modos de interação com os outros elementos cênicos. Os trabalhos eram frequentemente divididos em partes. Em algumas ocasiões ambos padrões eram empregados simultaneamente e em outras os recursos eram alternados nas distintas partes da coreografia. (SILVA, 2010, p. 86).

No tocante às partituras compostas por desenhos, Trisha Brown<sup>50</sup> foi a artista do Judson Dance Theatre, de acordo com Silva (Ibid., p. 86-87), que mais explorou a potência criativa deste tipo de notação. Experiência que foi levada, para sua companhia de dança, Trisha Brown Dance Company, criada na década de 1970.

---

<sup>50</sup>Trisha Brown (1936-2017) foi uma das coreógrafas mais influentes de seu tempo. Fez parte do Judson Dance Theatre na década de 60 e em 1970 criou sua própria companhia de dança, a Trisha Brown Dance Company, onde experimentou movimentos do cotidiano junto a tarefas, regras e improvisação para a criação de suas coreografias. Cf. <http://www.trishabrowncompany.org/trisha-brown/biography/>. Acesso em 23 jan. 2019.

## COREÓGRAFOS, DESENHOS E COREOGRAFIA

Com base na entrevista Danse et Dessin<sup>51</sup>, concedida por Trisha a Hendel Teicher (1998)<sup>52</sup>, pude observar que os desenhos de Trisha não tinham um status fixo (registro, projeto, instrução coreográfica etc). Aqui apresento alguns dos usos que pude identificar.

Algumas vezes ela registrava gestos para que depois estes fossem experimentados, sendo acrescentados, a uma coreografia. Foi assim com *Accumulation*<sup>53</sup>.

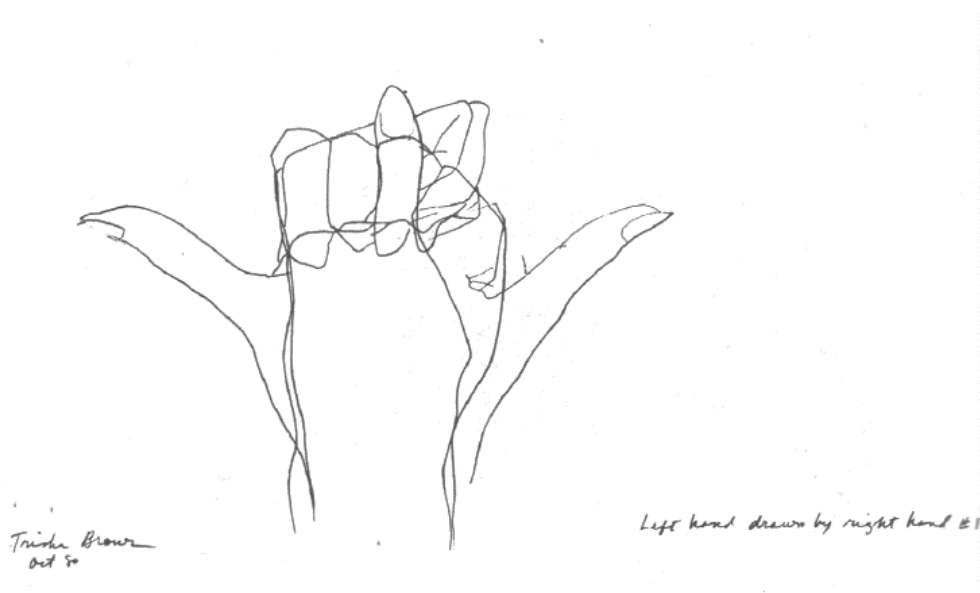


Figura 32: Trisha Brown, *Left hand drawn by right hand #1*, 1980.

<sup>51</sup> in Trisha Brown - Danse, Précis de Liberté. Musées de Marseille –Réunion des musées nationaux. Exposition du 20 juillet au 27 septembre 1998. Centre de la Vieille Charité, Marseille. 1998.

<sup>52</sup> Tive acesso à entrevista por meio da pesquisa de Lara Soares, donde constava como anexo. Cf. SOARES, Lara Natacha Ferreira. **A função coreográfica do desenho: análise e experimentação dos modos de representação do acto performativo.** 2008. Dissertação (Mestrado em Prática e Teoria do Desenho) – Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto, Porto, Portugal. Disponível em : [http://biblioteca.fba.up.pt/docs/lara\\_natacha\\_soares/MPTD2008\\_Lara\\_Soares.pdf](http://biblioteca.fba.up.pt/docs/lara_natacha_soares/MPTD2008_Lara_Soares.pdf). Acesso em 17 abr. 2017.

<sup>53</sup> "T.B.: Eu estava a desenhar os gestos de *Accumulation* (1979) o meu polegar e a rotação do meu pulso. [...] Eu estava à procura de gestos não decorativos. [...] tentei desenhar em três posições sobrepostas traçando o caminho da dança." (BROWN, 1998 Apud SOARES, 2008, p. 102). [A coreografia *Accumulation* pode ser conferida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=86l6icDKH3M> ]

Outras vezes eram esquemas de ocupação espacial.

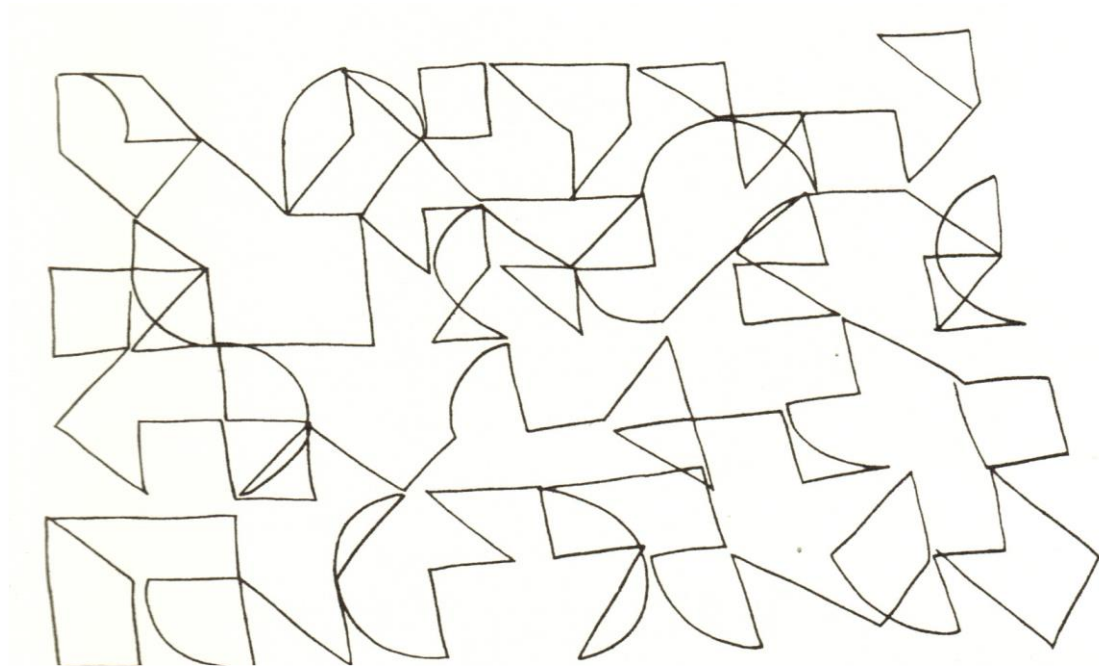


Figura 33: Trisha Brown, *Sem título*, 1990.

Com seus bailarinos, os desenhos eram uma espécie de vocabulário: “[...] Os bailarinos agora estão familiarizados comigo. Eles sabem como ler as minhas coisas. Posso mostrar-lhes coisas do caderno de notas” (BROWN, 1998 Apud SOARES, 2008, p. 110)

Sobre essa entrevista, Lúcia Yáñez Silva comenta que

Ao ser interrogada sobre seus desenhos, Brown declarou que inicialmente tinha a intenção de que estes funcionassem como uma espécie de “prolongamento coreográfico”, no entanto, com o passar do tempo, segundo a coreógrafa, estes “adquiriram uma certa autonomia”. Independentemente de estarem diretamente ligados ou não à estrutura coreografia propriamente dita, os desenhos sempre ajudaram, conforme declarou a artista, a se deparar com “ideias que se infiltram todas elas no processo coreográfico.” [...]. (SILVA, 2010, p 87).

Com o passar do tempo, os desenhos de Trisha Brown passaram a fazer parte da performance coreográfica.



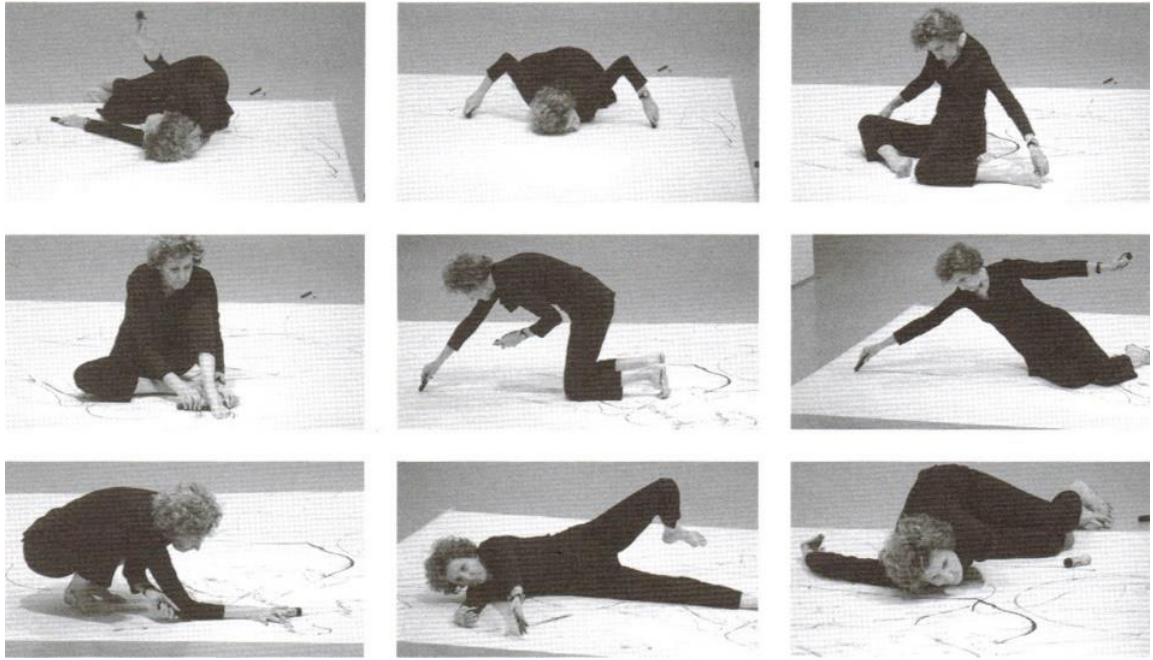


Figura 34: Trisha Brown, *It's a Draw-Live Feed*, 2003.



Figura 35: Trisha Brown, *It's a Draw-Live Feed*, 2003.



MERCE  
CUNNINGHAM

Outro artista que fazia uso de desenhos nos seus processos criativos era Merce Cunningham<sup>54</sup>. Em uma conversa com Jacqueline Lesschaeve, que deu origem à publicação *O Dançarino e a Dança*, Cunningham (2014)<sup>55</sup> fala da sua relação com as notações coreográficas.

Essas anotações sobre dança eram usadas de várias formas: pesquisa de movimento, indicações de passos, croquis e proposição de movimentos; como feito no Judson Dance Theatre, dada influência de John Cage e Robert Dunn em seus trabalhos.

Nas páginas seguintes exibo alguns desenhos<sup>56</sup> da obra *Roaratorio*<sup>57</sup>.

---


<sup>54</sup>Merce Cunningham (1919-2009) foi um bailarino e coreógrafo norte-americano, é considerado um dos pioneiros da dança contemporânea.

<sup>55</sup>Cf. CUNNINGHAM, Merce. **O dançarino e a dança**: conversas com Jacqueline Lesschaeve. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.


<sup>56</sup>Disponíveis no site do MoMa: <https://www.moma.org/collection/works/186354>. Acesso em 24 jan. 2019

<sup>57</sup>Cf o vídeo em <https://www.numeridanse.tv/en/dancevideothèque/roaratorio-extrait-32-minutes> Acesso em 24 jan. 2019.

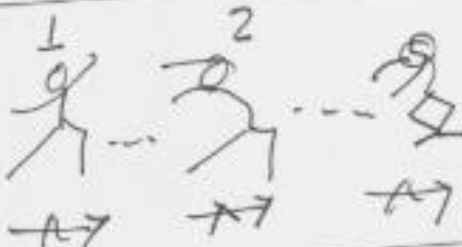
Movement Gamuts

① Getting up from stool;  [all]

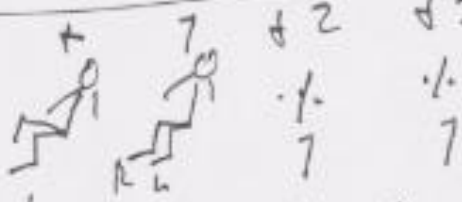
---

② Step: open and close;  } side [all]  
 forward  
 back

---

③  [bounce between each ct.]  
 [all]

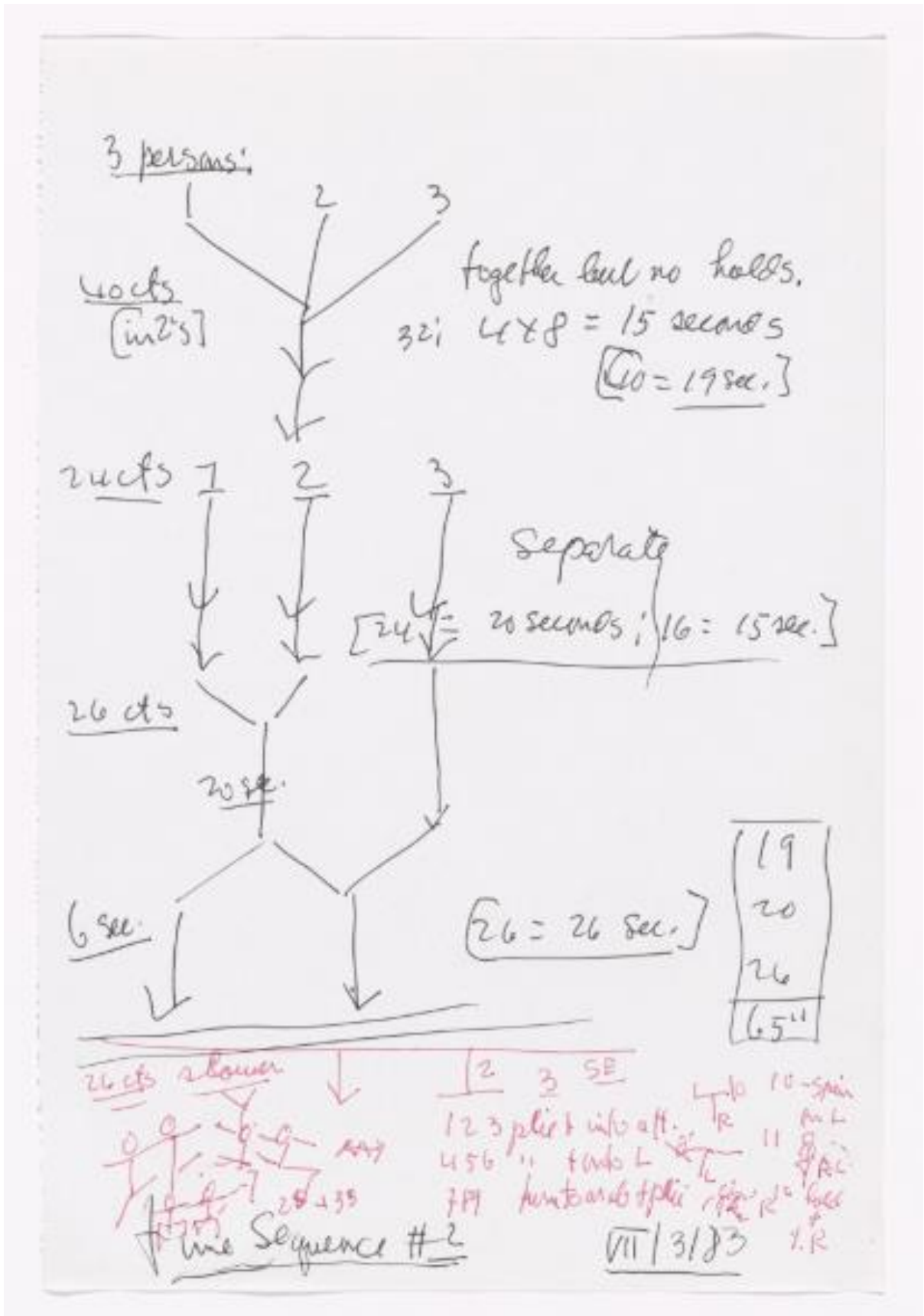
---

④  Best foot to floor  
 + twist wrist [all]  
 on each; RLRL  
 sitting or standing [rhythmic; slow w/ fast]

---

⑤ walk 1 2 3 4 5 twist R  
 ± step on R /L /R /L + twist toward  
 R leg to low curve, torso  
 torso  
 during walk, body curves  
 to leg going forward  
 low 'slinky' walk slow  
 st. leg bent throughout  
 CAK  
 SE  
 LiF  
 AG?

Figura 36: Merce Cunningham - Notes for Roaratorio, 1983.



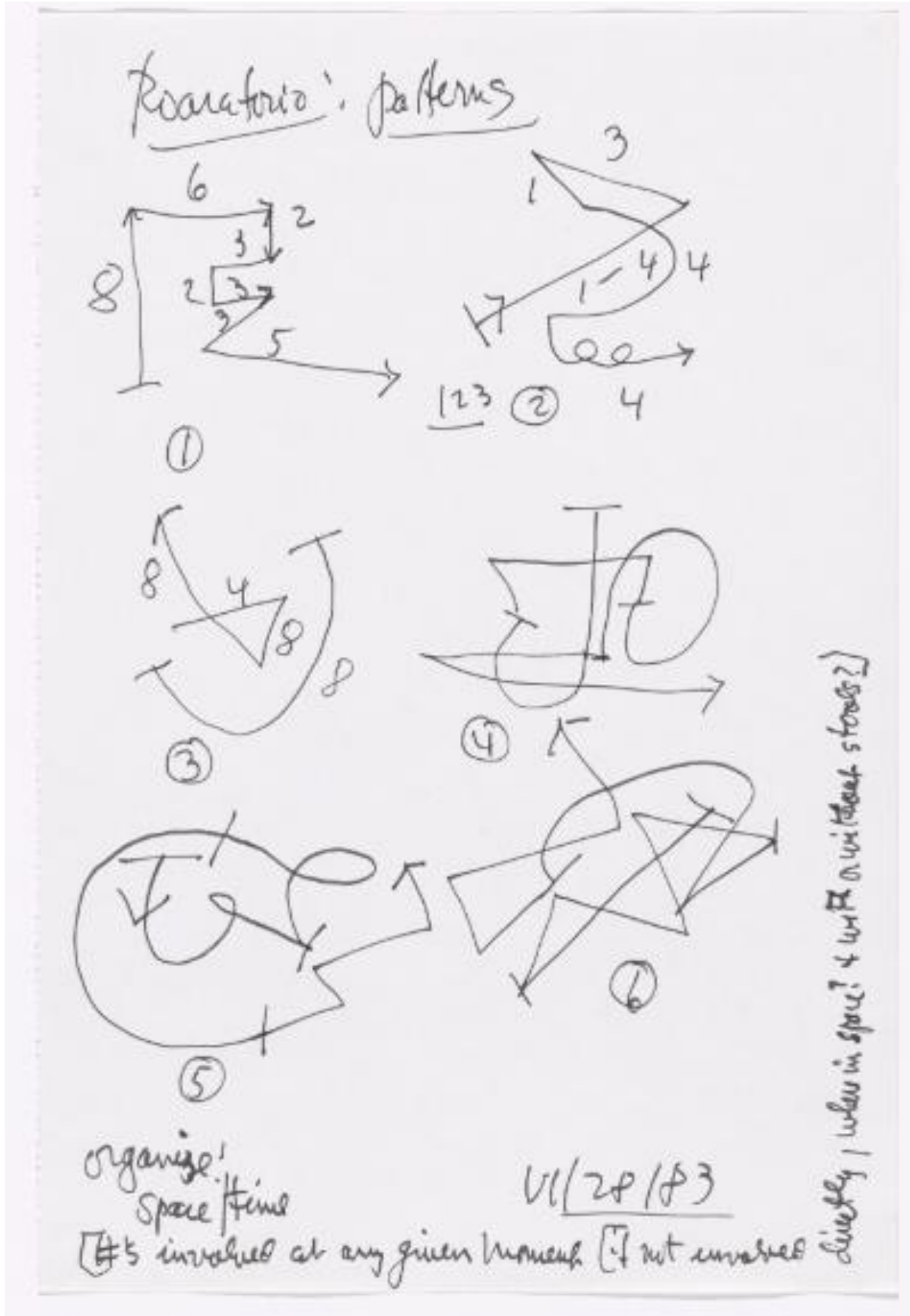


Figura 38: Merce Cunningham - Notes for Roaratorio, 1983.

ANNE TERESA  
DE  
KEERSMAEKER

No contexto atual da dança contemporânea, Anne Teresa De Keersmaeker<sup>58</sup> é notadamente (re)conhecida pelo uso que faz do desenho na criação de suas obras de dança.

Para dar forma as suas composições, cujas estruturas matemáticas e o uso geométrico do espaço são marcas registradas, De Keersmaeker lança mão do desenho<sup>59</sup> para não só pensar a coreografia, mas também organizar as estruturas de movimento, espaço-tempo etc<sup>60</sup>. Os desenhos são de natureza variada, como veremos a seguir.

### *Quadrado mágico*

O quadrado mágico é um recurso utilizado, a exemplo do icosaedro de Laban<sup>61</sup>, para pesquisa e desenvolvimento de gramática própria de movimento a partir da geometria de cada corpo. O quadrado é um diagrama seccionado em nove partes que têm uma relação mística com a energia vital<sup>62</sup>, mas também é um diagrama matemático onde a soma dos números, tanto em linha reta quanto na diagonal, sempre é quinze.

---

<sup>58</sup> A belga, Anne Teresa De Keersmaeker (1960 - ...) é um dos nomes mais importantes da dança contemporânea tanto como bailarina, quanto como coreógrafa à frente da sua companhia Rosas, estabelecida em Bruxelas desde 1983. Cf. <https://www.rosas.be/en/8-anne-teresa-de-keersmaeker>

<sup>59</sup> Relembrando que quando falo de desenho o faço para me referir a quaisquer estruturas gráficas (contornos corporais, diagramas, esquemas, mapas, texto etc).

<sup>60</sup> Cf. KEERSMAEKER, Anne Teresa De; CVEIJĆ, Bojana. **Em Atendant & Cesena: carnets d'une chorégraphe**. Bruxelas: Fonds Mercator & Rosas, 2013

<sup>61</sup> Cf. LABAN, Rudolf. *Espace dynamique*. Bruxelas: Contredanse, 2003.

<sup>62</sup> Anne Teresa De Keersmaeker tem uma relação com o misticismo, com a filosofia oriental e isso se faz presente nas suas composições, na organização espacial e de movimentos. Cf. KEERSMAEKER, Anne Teresa De; CVEIJĆ, Bojana. **Em Atendant & Cesena: carnets d'une chorégraphe**. Bruxelas: Fonds Mercator & Rosas, 2013.

CARRÉ MAGIQUE

4	9	2
3	5	7
8	1	6

4 ARBRE VENT	9 FEU	2 TERRE TERRE
3 ARBRE TONNERRE	5 TERRE	7 METAL LAC
8 TERRE MONTAGNE	1 EAU	6 METAL CIEL

Figura 39: Quadrado mágico - Anne Teresa De Keersmaeker.

### *Partituras musicais*

De Keersmaecker também utiliza partituras musicais para pesquisa de movimento. Suas obras têm uma relação muito próxima entre dança e música, sobretudo a barroca, onde seus elementos (notas) são trabalhados para construção de movimento, como observa Louppe.

Examinemos simplesmente o processo de Anne Teresa De Keersmaecker, que integra na sua erudita composição coreográfica elementos emprestados da música, tornando menos visíveis, aliás, os desafios reais da sua abordagem de empréstimo devido, entre outros aspectos, à conjunção tradicional entre música e dança. Ora, o seu propósito não reside evidentemente nesta conjunção. [...] a arte de Keersmaecker assenta numa linguagem de movimentos voluntariamente repetitivos que valoriza as articulações sintáticas, tais como a repetição, a sobreposição, a suspensão, a fase... [...] (LOUPPE, 2012, p. 241).



125

45. EN ATENDANT, SOUFFRIR M'ESTUET  
Ballade

Galiot  
(Philippot de Caserta ?)

fol. 33 v

C [E]n

Ct [C]ontra Tenor

T [T]enor

1. En  
2. puis  
4. Les  
5. si  
7. Si  
8. quar

a - ten - dans  
qu'a ve - nir  
grans ruis - sau - qui  
c'on n'i puet trou - que  
pri a Dieu que  
ve - re - ment,

- frir  
pu  
la  
- ver  
a  
cho -

m'ce  
a  
font  
la  
droit  
- se

- tuet  
la  
leur  
droi -  
la  
bien

grief  
lon -  
de -  
te  
ra -  
cer -

pe  
l'ami  
mami  
mami  
l'ami

O.L. 237

Figura 40: Partitura musical utilizada para pesquisa de movimentos do trabalho En Atendant et Cesena - Anne Teresa De Keersmaeker.



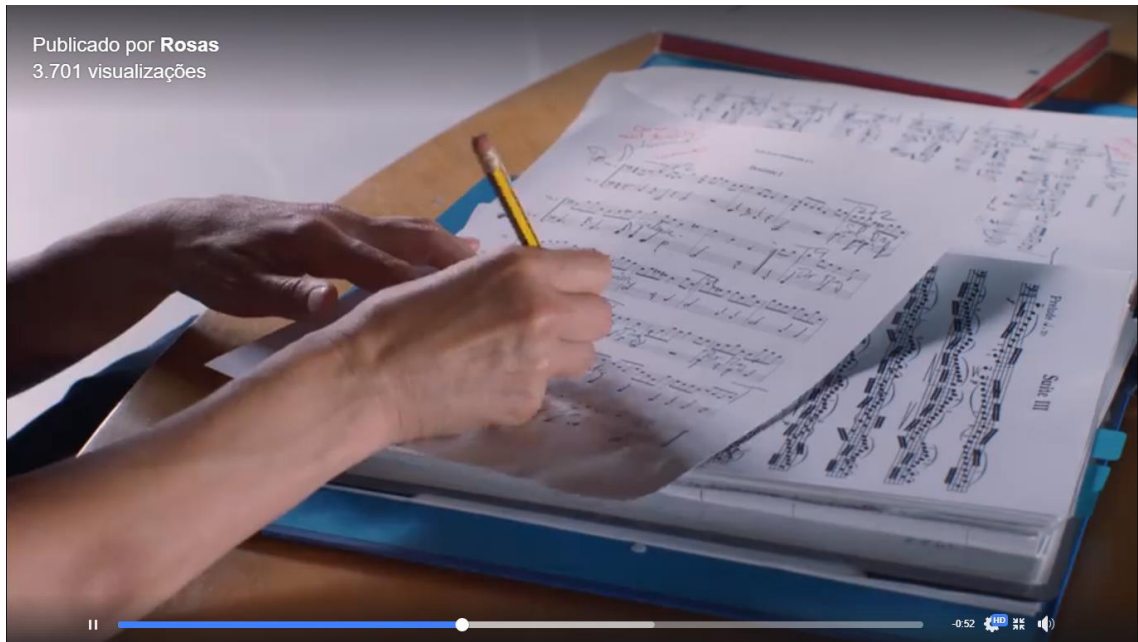


Figura 41: Captura de tela do teaser do filme *In Mitten* - 2019<sup>63</sup>.

Pelas imagens apresentadas, pode-se intuir que o uso da partitura se dá como forma de organizar a posição de cada movimento na música. Anne Teresa De Keersmaker também utiliza o desenho para diagramar ocupação espacial, como indica a próxima imagem.

---

<sup>63</sup> *In Mitten* que trata da metodologia de criação de Anne Teresa De Keersmaker nessa relação entre música e dança. O filme tem direção de Olivia Rochette e Gerard-Jan Claes. O teaser pode ser conferido no link: <https://www.facebook.com/rosasdancecompany/videos/2001448089936425/>

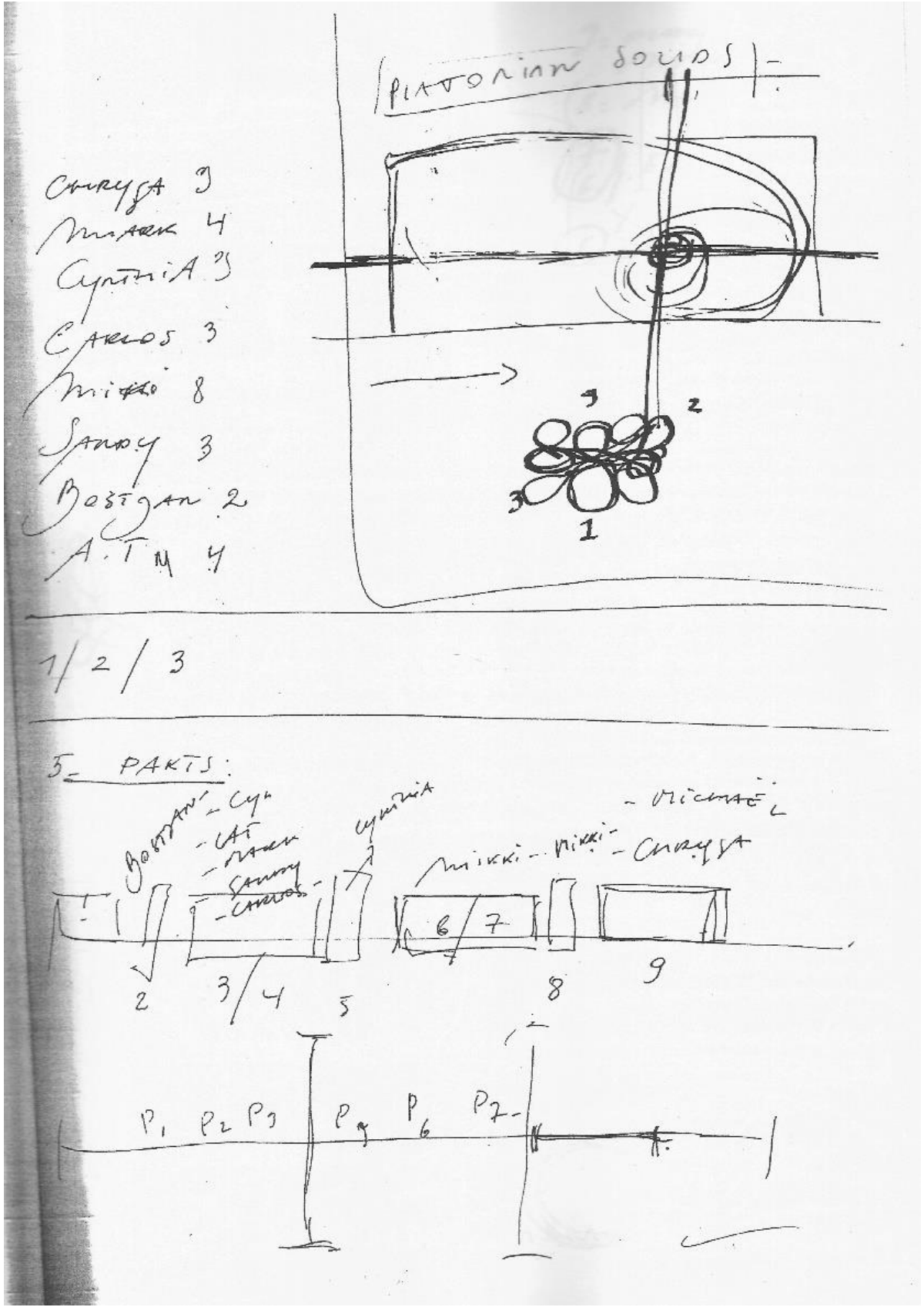


Figura 42: Ocupação espacial do trabalho En Attendant et Cesena - Anne Teresa De Keersmaeker.

Não tão conhecido como os artistas tratados nas páginas precedentes, mas igualmente importante para esta pesquisa, temos Thiago Torres<sup>64</sup>, artista, pesquisador e dramaturgista da dança. Thiago também faz uso de dispositivos gráficos em seu processo criativo, tendo mais interesse pela palavra marcada no papel (o texto).

THIAGO  
TORRES

Compartilho aqui alguns de seus esquemas de composição (ou mapas, como ele mesmo chama) e também as respostas dadas (em forma de imagem) a uma série de perguntas que fiz na tentativa de entender sua relação entre dança e desenho. Trago essas respostas em forma de imagem por acreditar que um relato na primeira pessoa é bem mais rico de sentidos do que quaisquer considerações que eu faça sobre ele.

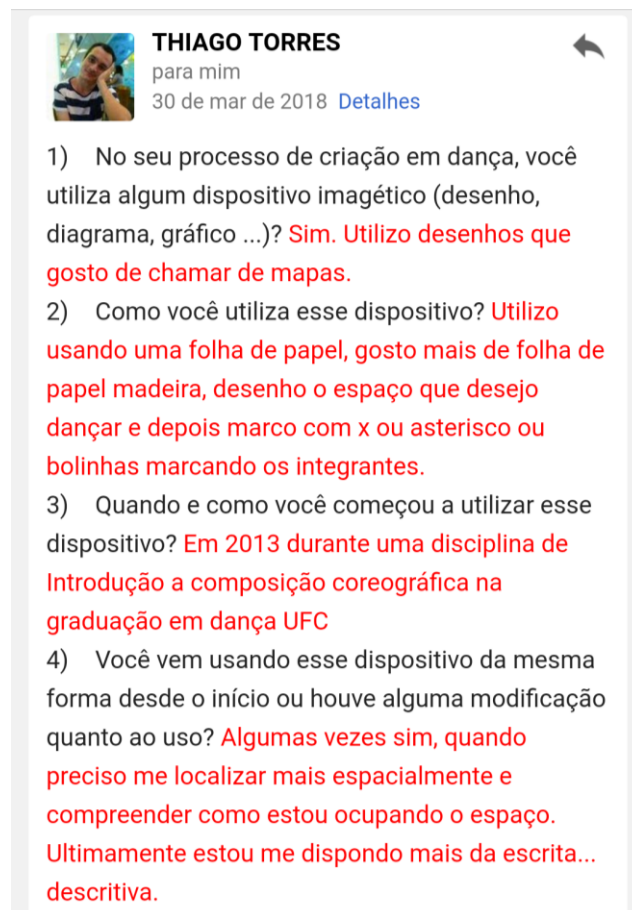


Figura 43: Captura de tela - conversa com Thiago Torres, 2018 (arquivo pessoal).

<sup>64</sup> Thiago Torres (1993 - ...) é um artista cearense, nascido em Fortaleza que atua na dança como bailarino desde seus 10 anos de idade. É coreógrafo e a partir de 2015 se assumiu como dramaturgista da dança. Atualmente faz mestrado em Artes na Universidade Federal do Ceará (UFC) onde pesquisa a relação entre criação em dança, dramaturgia e escrita.

5) Você já criou uma composição inteira usando esse dispositivo? Como foi a experiência? **Sim. Achei interessante, mas, fico com preguiça de ficar desenhando as coisas toda vida... ainda prefiro usar a palavra.**

6) Qual suporte você utiliza quando compõe dança a partir do dispositivo imagético escolhido? (Desenha no papel, no chão, parede ...). Qual material é utilizado como riscador da imagem? (lápis, caneta, marcador, giz, carvão ....) **Nesse caso... utilizo o desenho no papel (madeira) ou no caderninho, mas gosto do madeira pois me dá a sensação de um mapa expandido. Uso lápis e se for num outro caso pincel.**

7) Como se dá a transposição entre os suportes? [Ex: do papel para o corpo/ do bidimensional (papel) p/ tridimensional (corpo)] **Não sinto muita dificuldade, já que uso essa metodologia pra me guiar espacialmente, sendo que qualquer dúvida, volto ao papel e risco por cima do risco, caso mude. Mas, é tranquilo e em outros casos, confuso.**

8) Alguma vez, o que foi planejado no papel (ou noutro suporte) não saiu da mesma forma idealizada quando foi transposta para/como dança? Pq? **Algumas vezes e sempre b=vai de encontro com o espaço físico da apresentação. Nem sempre o que colocamos lindamente no papel (ex: percurso) vai sair da qual no espaço... sempre existe o percentual de 3 pontos para mais ou para menos.**

Figura 44: Captura de tela - conversa com Thiago Torres, 2018 (arquivo pessoal).

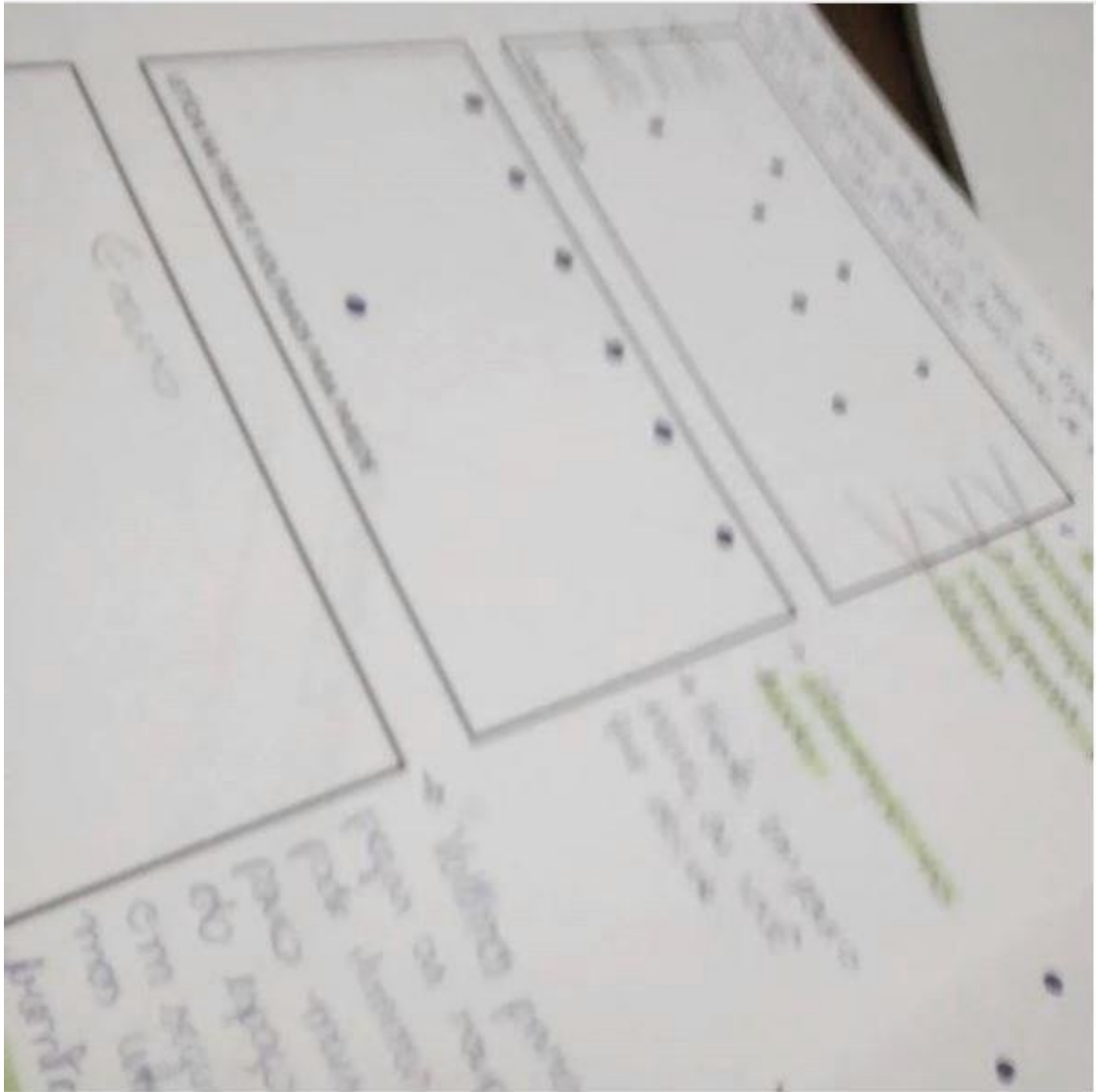


Figura 45: Esquema de composição do Antes Só, 2016 (arquivo de Thiago Torres).

→ Nessa semana focar ainda na preparação corporal.  
 Retornar e ajustar algumas sequências pra ver se elucidam  
 ainda mais dentro da proposta.

→ Um mapa sobre o trabalho:

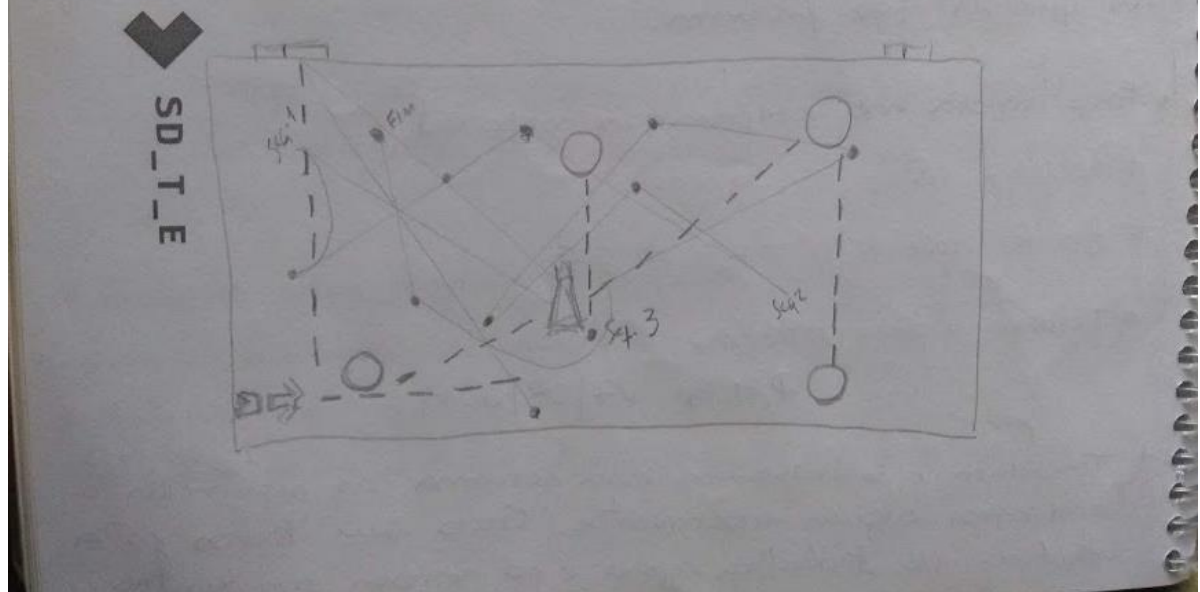


Figura 46: Figura 22 Esquema de composição do Antes Só, 2017 (arquivo de Thiago Torres).



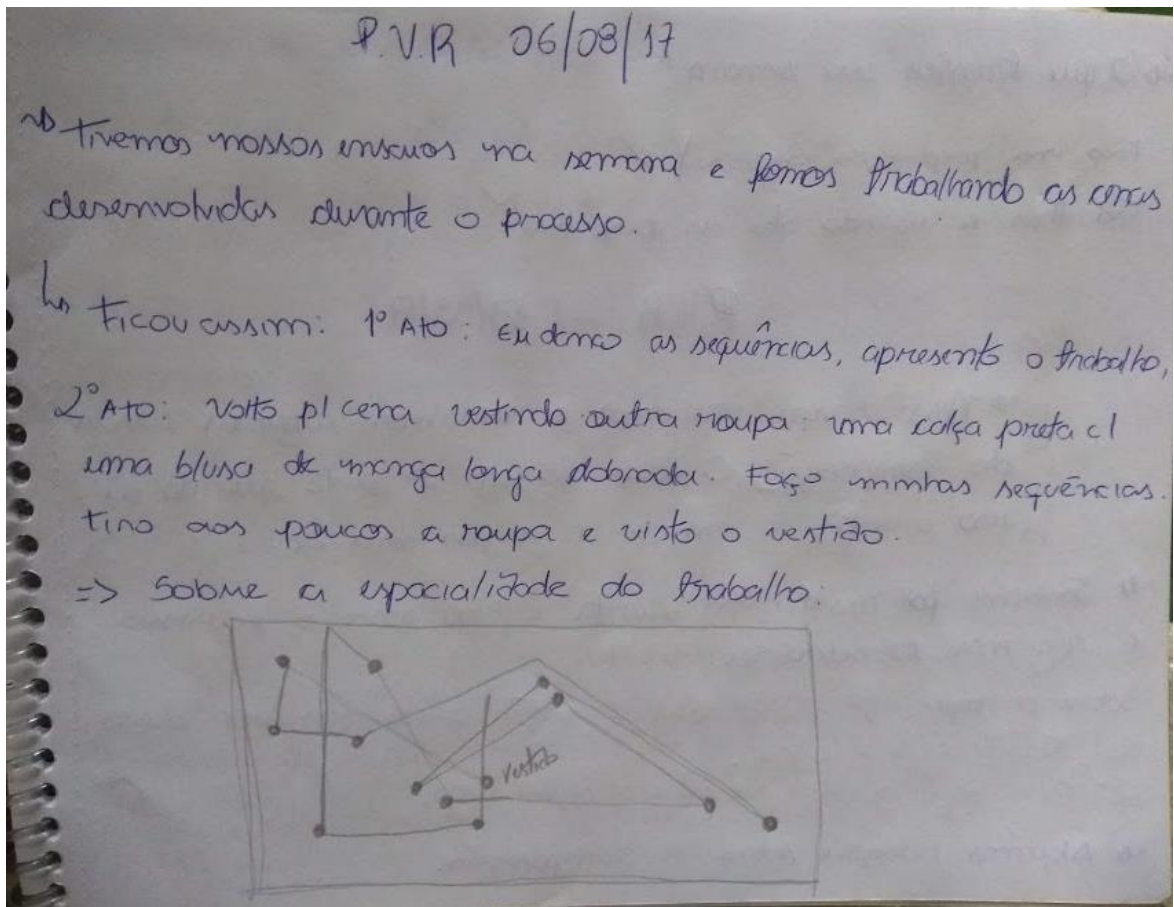


Figura 47: Esquema de composição do *Quantas danças dura um Café*, 2017 (arquivo de Thiago Torres).

\* \* \*

Diante do que foi exposto neste capítulo, podemos notar que cada artista tem um modo particular de utilizar o desenho - nas suas diversas formas gráficas - e de relacioná-lo com seus processos de criação em dança. Mas, também podemos destacar que a maioria dos artistas apresentados usa o desenho como ampliação de sentidos e como forma de proporcionar outras leituras do movimento. É nesse sentido que se dá meu interesse no desenho: Que leituras podem ser feitas e quais outros modos de mover a partir dessas leituras? Como isso pode ser transformado num trabalho de dança, principalmente ao criar um trabalho em grupo, democratizando esse processo de criação?



TRAÇOS

## **GRAFISMO DE PROCESSO**

## **PRIMEIRO TRAÇADO: *Oficinas***

### DESENHAR A DANÇA OU DANÇAR O DESENHO? [UFC]

Oficina de três horas de duração, realizada em maio de 2017, no Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (UFC) como parte da programação da Semana das Artes: Pout-Pourri Daqui, evento organizado pelo programa de Pós-graduação em Artes da UFC. Nessa oficina tive a oportunidade de experimentar, pela primeira vez com outras pessoas, o desenho como propositor de movimento. Seis pessoas, de áreas diversas<sup>65</sup>, participaram da oficina, que foi dividida em dois momentos: 1) pesquisa de movimentos e 2) composição coreográfica.

#### 1) Pesquisa de movimentos:

A pesquisa teve como disparador a caminhada. Solicitei que o grupo caminhasse pela sala. A pesquisa, neste momento, era individual. A partir dessa caminhada fui inserindo outras indicações: a) andar dois passos para frente e um para trás; b) andar quatro passos para frente e dois para trás; c) no último passo para trás, mudar de direção; d) quando mudar de direção inserir um movimento qualquer de perna; e) quando andar para frente inserir um movimento qualquer de braço. Pedi que cada um observasse o que mais se repetia nessa pesquisa, quais movimentos tendiam a voltar e, a partir dessa observação, criassem, individualmente, uma pequena coreografia (uma célula coreográfica, como comumente chamamos na dança contemporânea). Depois pedi para que desenhassem essa célula no papel, duas vezes: uma com o máximo de informações possíveis e outra apenas com a silhueta dos corpos, como indicação de movimentos, aqui também era permitido fazer indicações de deslocamento. Ao final, cada um tinha dois desenhos da sua célula coreográfica.

---

<sup>65</sup> Fotografia, teatro, moda e apenas um da dança. Nem todos tinham proximidade com o fazer em dança e/ou experiência com o (próprio) corpo.

BEATRIZ DE ARAÚJO GURGEL

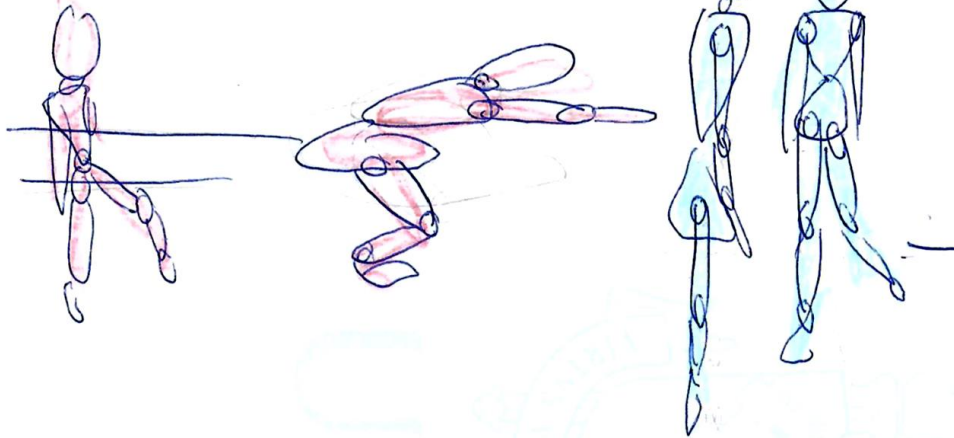


Figura 48: Desenho sem indicação - Beatriz Gurgel.

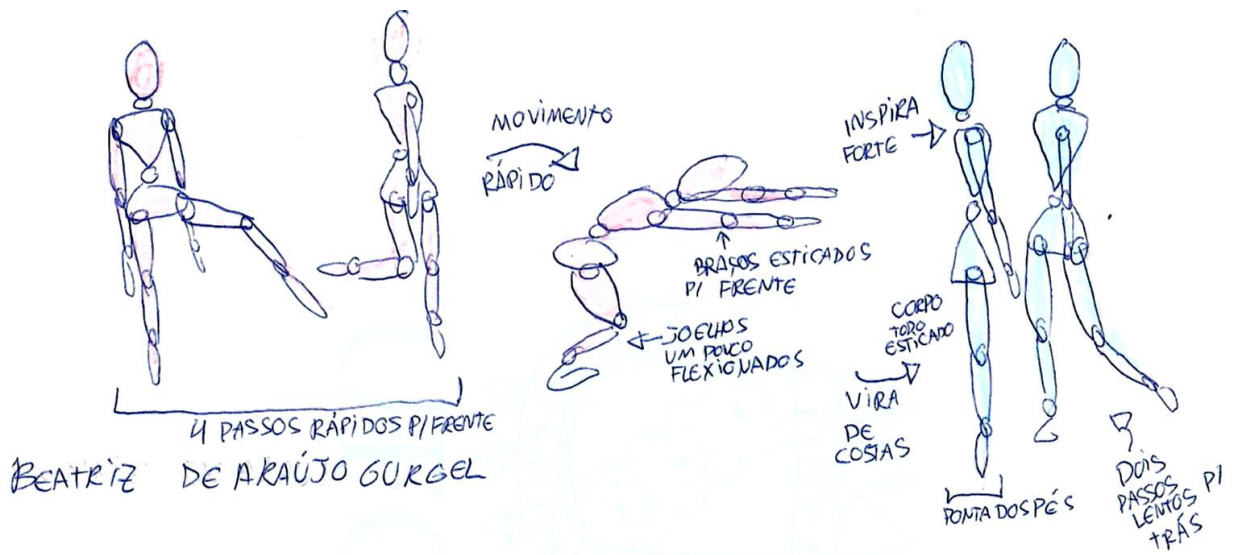


Figura 49: Desenho com indicação - Beatriz Gurgel.

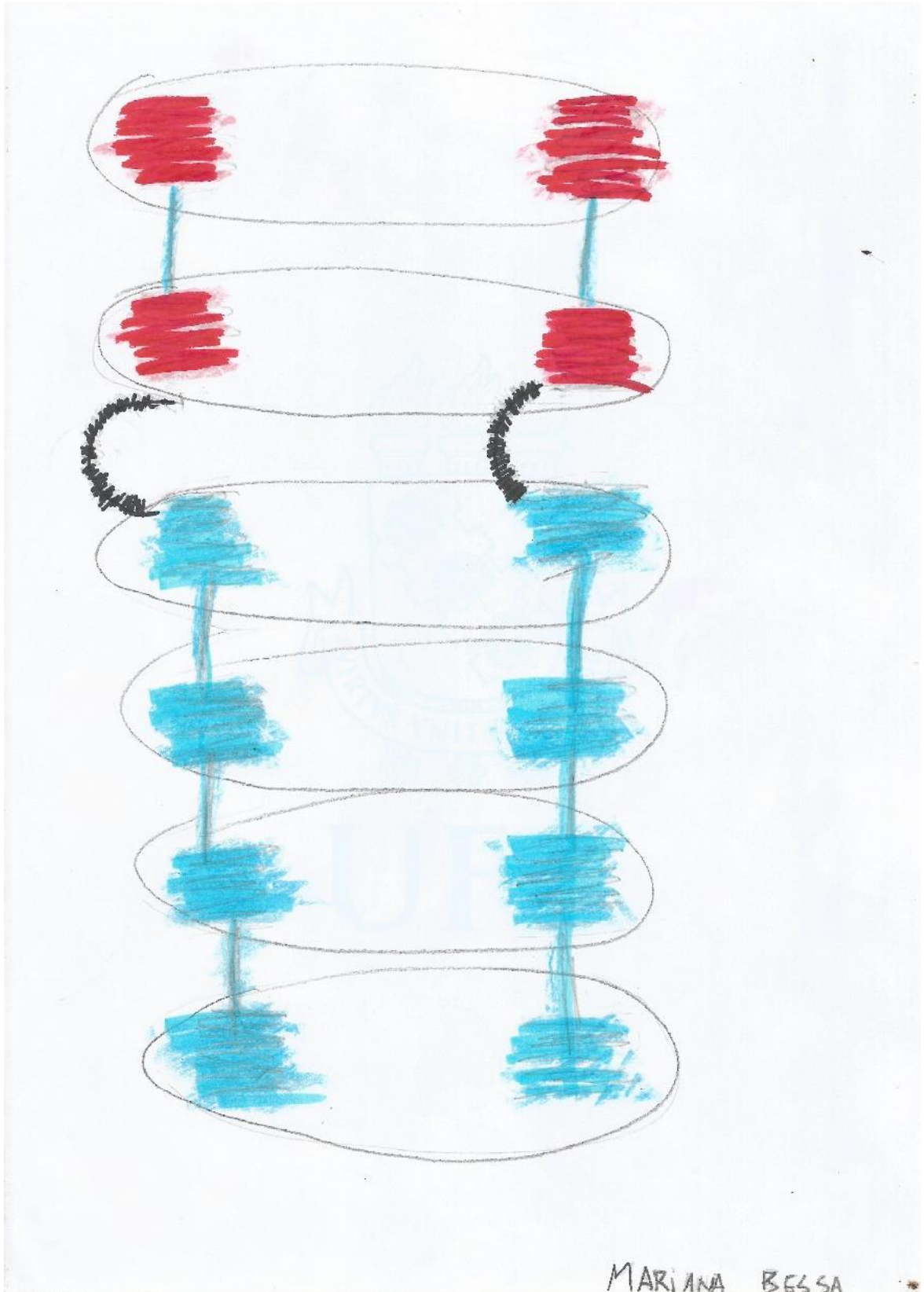


Figura 50: Desenho sem indicação – Mariana Bessa.

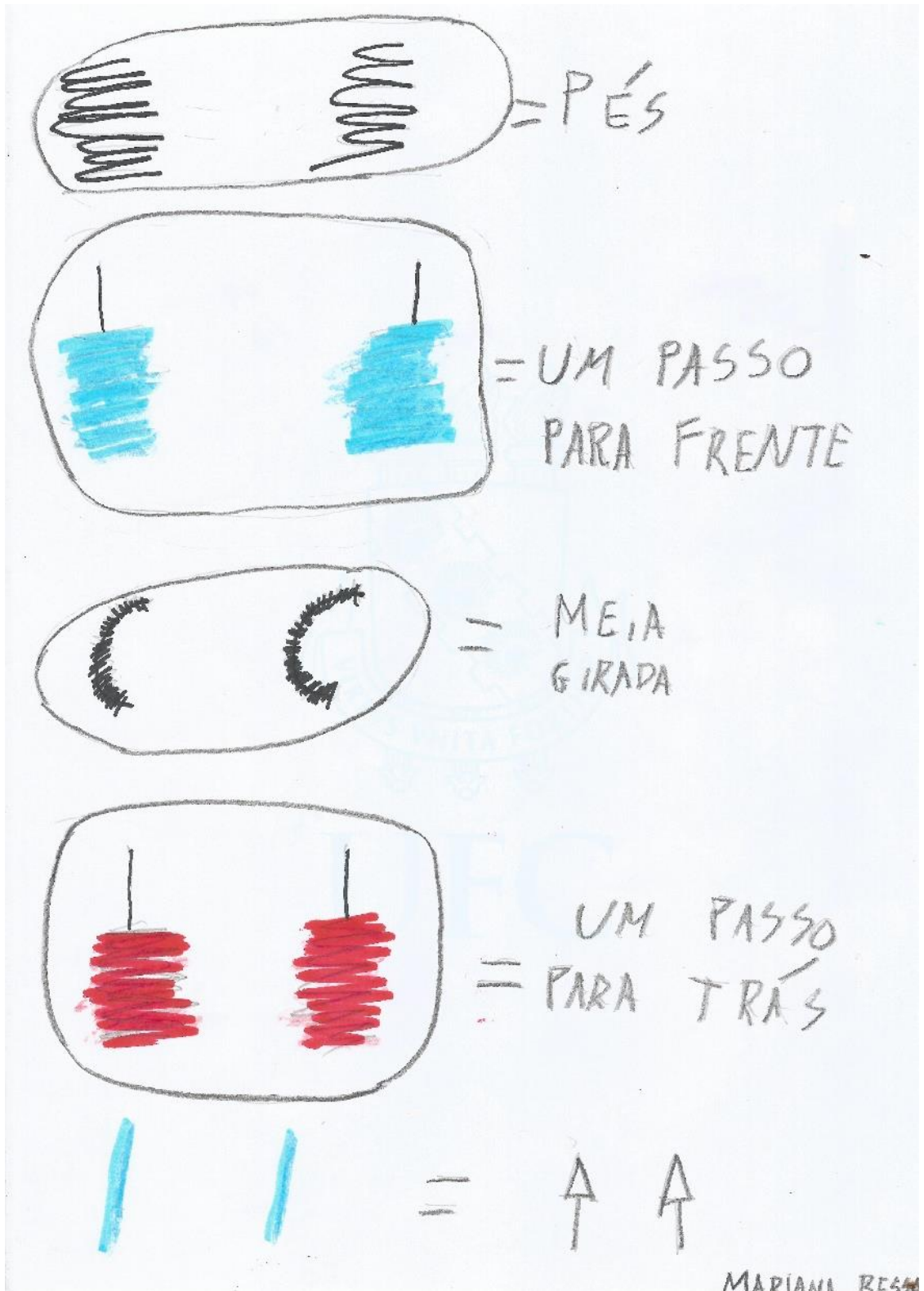


Figura 51: Desenho com indicação – Mariana Bessa.



Pedi para que trocassem os desenhos; todos teriam que ficar com desenhos de criadores diferentes, sendo um com indicação e outro sem. O exercício seguinte era fazer a leitura dos desenhos e depois dançá-los.

Em trios, eles apresentaram a dança conforme a leitura feita. A formação dos trios se deu da seguinte forma: 1) a pessoa que criou os dois desenhos, 2) a pessoa que recebeu o desenho com indicação e 3) a pessoa que recebeu o desenho sem indicação. Dessa forma, havia três células coreográficas por trio: a de base e as variações. E cada pessoa tinha, também, três células: a sua e as duas provenientes dos desenhos dos quais fizera leitura. Ao todo eram dezoito células, dezoito pequenas coreografias.



Figura 52: Oficina: Desenhar a dança ou dançar o desenho? - maio de 2017.

## 2) Composição coreográfica:

Nesse segundo momento, os participantes se dividiram em dois grupos. O critério para essa divisão foi pela semelhança entre as movimentações apresentadas. Cada grupo revisitaria as células apresentadas e decidiria, junto, como criar uma composição, uma célula maior, com esses elementos.



Figura 53: Oficina Desenhar a dança ou dançar o desenho? - maio de 2017<sup>66</sup>.



Figura 54: Oficina Desenhar a dança ou dançar o desenho? - maio de 2017<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Link para vídeo dessa composição: <https://photos.app.goo.gl/piNV1lydIFladOzU2>

<sup>67</sup> Link para vídeo dessa composição: <https://photos.app.goo.gl/6ecCnXUyB1262xm33>



Após a apresentação de cada grupo, o exercício foi unir os elementos dessas duas células maiores para criar uma única célula, uma composição do grupo. A restrição feita era que não deveria ser um exercício de colagem de movimentos (juntar a célula de um grupo mais a do outro) e sim observar as coincidências de movimentos presentes em cada e tentar criar a partir disso.



*Figura 55: Composição coreográfica coletiva<sup>68</sup>.*

\* \* \*

Ainda que a maioria dos participantes não tivesse familiaridade com os fazeres coreográfico, todos criaram movimentos e compuseram um trabalho (pequeno) de dança.

Essa oficina me serviu de comprovação sobre a utilização do desenho como propositor de movimento e como recurso para composição coreográfica, pois com os movimentos surgidos - a partir da leitura dos desenhos – poder-se-ia criar um trabalho em dança.

---

<sup>68</sup> Link para vídeo dessa composição: <https://photos.app.goo.gl/8BR2VXzfE5ZLTUJf2>

## DESENHAR A DANÇA OU DANÇAR O DESENHO? [UNILAB]

Em julho do mesmo ano (2017), repeti na Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB) - do Campus da Liberdade em Redenção (Ceará) – a mesma oficina ministrada na UFC. A metodologia utilizada nessa oficina foi semelhante à da oficina anterior. Porém, os participantes já possuíam certa experiência com dança e isso pode ser percebido ao longo dos exercícios e na composição final<sup>69</sup>, dada a facilidade com a qual se organizaram para a criação conjunta da dança.

---

<sup>69</sup> Links para vídeos das composições: <https://photos.app.goo.gl/hWg0eoMzrHqxZ2Wp1> ,  
<https://photos.app.goo.gl/lmS9xfT1pcx7ygLN2>

Maria Eduarda.



Figura 56: Oficina: Desenhar a dança ou dançar o desenho? - julho de 2017.

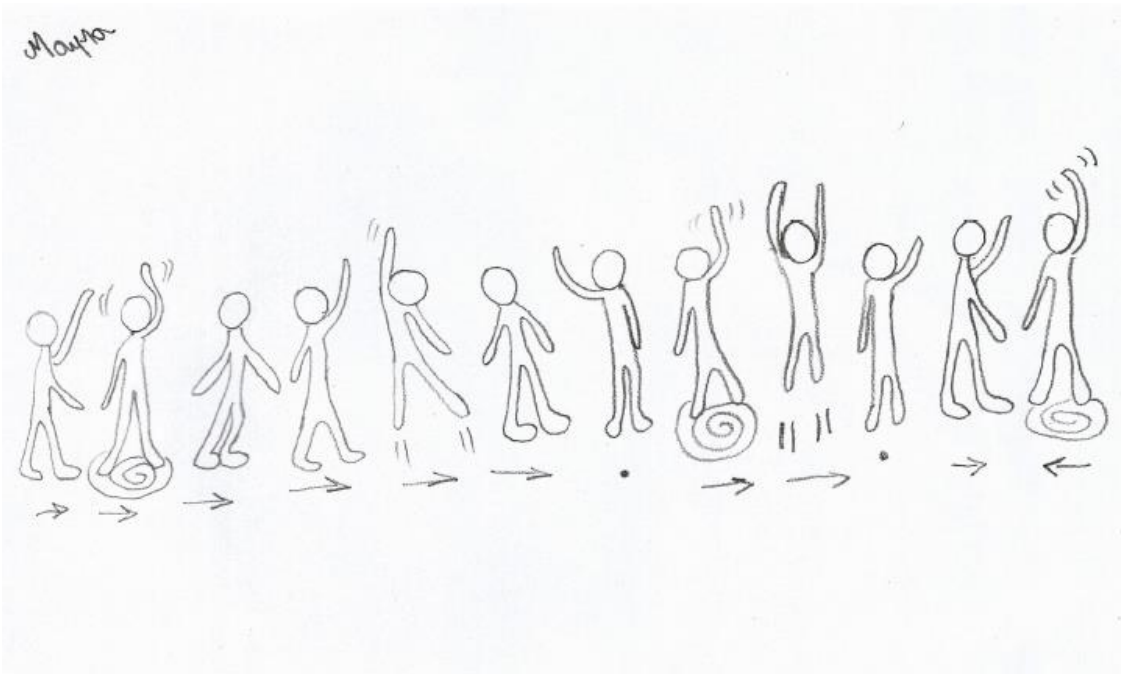


Figura 57: Oficina: Desenhar a dança ou dançar o desenho? - julho de 2017.

Na experiência desta oficina  
 creio que minha mente não  
 entrou em ligação com o que meu corpo  
 fez, então acho que desenhei um desenho  
 de dança, porém a dança do desenho  
 sofreu mutações momentâneas, onde  
 um movimento antes idealizado não  
 correspondeu à minha expectativa  
 real de elaborá-lo. Ao todo foi uma  
 boa experiência de liberdade e  
 prazer.

Figura 58: Relato - junho de 2017.

Transcrição:

“Na experiência desta oficina creio que minha mente não entrou em ligação com o que meu corpo fez, então acho que desenhei um desenho de dança, porém a dança do desenho sofreu mutações momentâneas, onde um movimento antes idealizado não correspondeu à minha expectativa real de elaborá-lo. Ao todo, foi uma boa experiência de liberdade e prazer.”

Uma experiência satisfatória, em desconstruir as formas coreografadas que nos é imposto pela sociedade, e fazermos a nossa própria leitura sobre a dança, seja por seguir o ritmo da música ou não, é sentir a liberdade de expressar o que sentiu-se com a dança contemporânea.

Dançar é sempre algo encantador, poder desenhar e interpretar a dança, foi um momento de praticar a contemporaneidade.

Figura 59: Relato - junho de 2017.

Transcrição:

“Uma experiência satisfatória, em desconstruir as formas coreografadas que nos é imposto pela sociedade, e fazermos a nossa própria leitura sobre a dança, seja por seguir o ritmo da música ou não, é sentir a liberdade de expressar o que sentiu-se com a dança contemporânea.

Dançar é sempre algo encantador, poder desenhar e interpretar a dança, foi um momento de praticar a contemporaneidade.” (SIC)

\* \* \*

Pode-se perceber, pelos relatos, tanto a preocupação com o “fazer certo” e a frustração por não conseguir fazer exatamente o movimento desenhado ou idealizado (como diz uma participante); quanto a sensação de liberdade por não ter que se preocupar com isso (certo, errado; fazer igual, copiar).

## SEGUNDO TRAÇADO: Exposição

### INSTALAFORMANCE COREOGRÁFICA – SOBRADO JOSÉ LOURENÇO

Proposta híbrida entre dança, performance, instalação e desenho que ficou exposta de 09 a 30 de setembro de 2017, no Museu Sobrado Dr. José Lourenço, durante II edição da *Exposição/Fórum Arte Descolonial*, promovida pelo próprio museu. A instalação foi pensada para ser uma coreografia propositiva, onde uma estrutura fixa (criada e performada por mim) fosse se atualizando a cada apresentação, conforme a participação do público, que estaria livre para decidir se queria fazer parte ou não da proposta.

[...] interessa a partitura atualizada. [...] Você pode ter uma estrutura improvisada e ficar tirando carta da manga o tempo inteiro, do mesmo modo que você pode ter uma partitura escrita e atualizá-la na experiência a cada momento. Mas isso significa estar correndo risco. (LIMA, 2012 Apud MACEDO, 2014).

Essa atualização dar-se-ia pela leitura do desenho no momento da apresentação da composição. Cada pessoa podia interpretar os desenhos à sua maneira, dessa forma a dança se atualizaria, sendo redesenhada pelo público que deixaria de ser espectador e passaria a ser também criador da dança.

#### *Estrutura da instalaformance:*

Os desenhos estavam dispostos pelo chão, criando caminhos, e também suspensos por meio de fios de náilon presos ao teto, de forma a criarem um espaço penetrável. Alguns desenhos tinham indicações/instruções que poderiam ser seguidas ou não pelo participante





Figura 60: Instalaformance - setembro – 2017.



Figura 61: Instalaformance - setembro de 2017.



Figura 62: Desenho com indicação - setembro de 2017.



Esses desenhos eram um recorte (aproximadamente um minuto) do *Essa Nêga*<sup>70</sup>, coreografia (que, na época, estava em fase de construção) apresentada como trabalho de conclusão do Curso Técnico em Dança<sup>71</sup>.

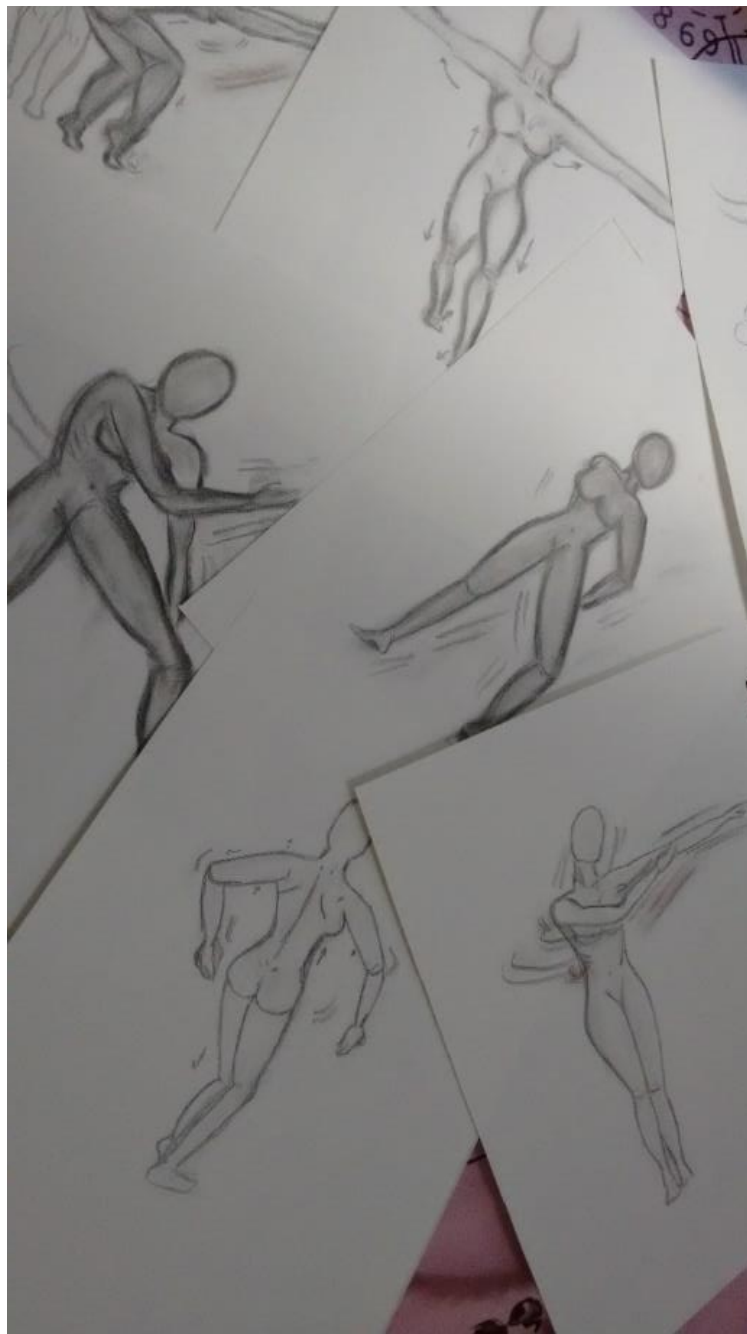


Figura 63: recorte coreográfico do *Essa Nêga*.

---

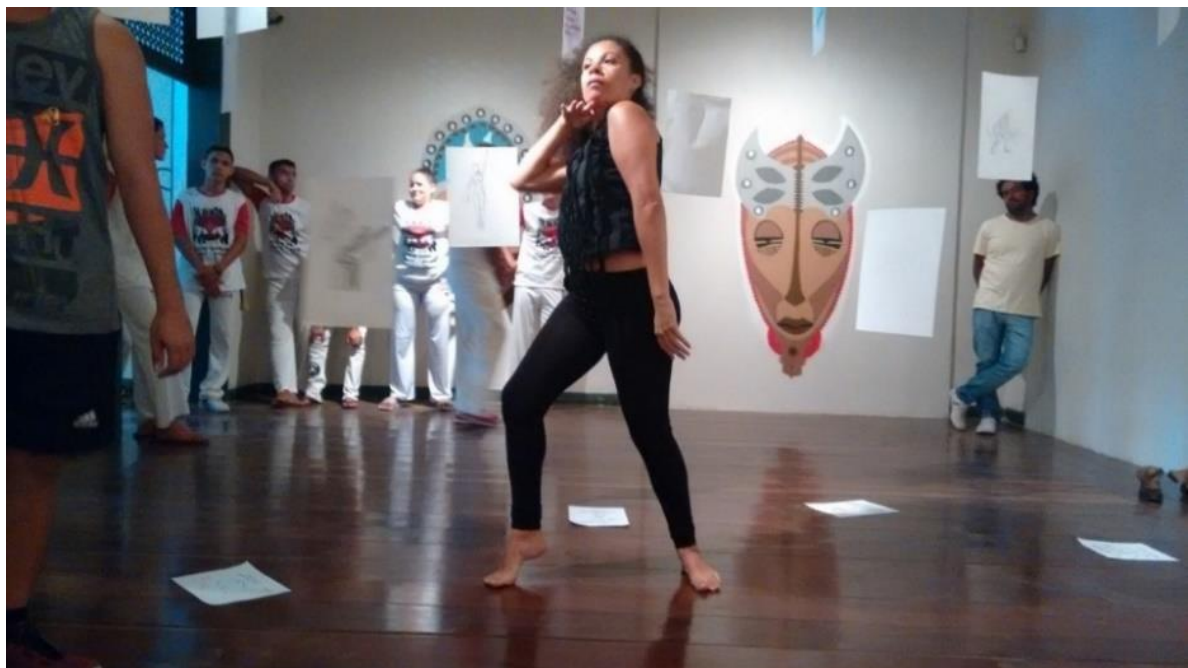
<sup>70</sup> Link para vídeo do trabalho *Essa Nêga*: <https://vimeo.com/260982560>

<sup>71</sup> Curso de formação técnica de nível médio em dança, ofertado pela Escola Porto Iracema das Artes, instituição da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará.

## TRAÇADOS SOBRE A EXPERIÊNCIA

No geral, a proposta foi bem recebida. Algumas pessoas entraram na instalação e dançaram os desenhos, contudo isso só ocorreu quando eu não estava presente no espaço, performando. No momento da minha performance<sup>72</sup> não houve a interação que achei que haveria com público

[...] “Eu realmente tentei fazer uma exposição em que as obras de arte estão coreografando o visitante”, diz Stephanie Rosenthal, de modo a que este possa experimentar “[...] uma consciência distinta de seu corpo [...] e basicamente dizer: quando vejo arte, também vejo-a com todo meu corpo, e não apenas com os olhos” (ROSENTHAL, 2016<sup>73</sup> Apud ALMEIDA, 2017, p. 69-70).



*Figura 64: Abertura da exposição no Sobrado - setembro de 2017.*

---

<sup>72</sup> Link para vídeo da performance: <https://photos.app.goo.gl/B6VUHK0MNmhpsySk1>

<sup>73</sup> Documento de áudio, transcrição e tradução de Paulo Caldas.



Figura 65: Visitantes da exposição no Sobrado - setembro de 2017<sup>74</sup>.

**Luís Alexandre Pereira** 12 h · 🌐

Grupo de Dança do Cuca Mondubim teve oportunidade de visitar outros territórios, Sobrado José Lourenço. Pisamos em um lugar de grandes histórias, pra ser exato são 160 anos. Bem pertinho da gente, no centro de Fortaleza. Pudemos aprender um pouco sobre nossa cultura, nossa fortaleza e fazer o que amamos fazer, dançar. Através da exposição da bailarina Janaína Bento. Foi estouro! Obrigado a todos os alunos e Zoraia Ferreira. aproveitamos o momento e foi a festa...

207 visualizações

Figura 66: Visitantes da exposição no Sobrado - setembro de 2017<sup>75</sup>.

<sup>74</sup> Link para vídeo: <https://photos.app.goo.gl/wy4SgM4kYvW2NXoc2>

<sup>75</sup> Link para o vídeo: <https://www.facebook.com/luisalexandre.pereira.7/videos/1591406887590752/>

OS  
DESENHOS  
DA  
INSTALAÇÃO

Ainda que formais<sup>76</sup>, os desenhos funcionaram como propositores de movimentos, visto que as leituras feitas (e dançadas) iam para além da forma dada, pois isso dependia de quem os lia e da relação do leitor com a dança. Se a relação era mais próxima a um estilo de dança, conseqüentemente a leitura do desenho se aproximava desse estilo. Quem achava não tinha proximidade com a dança – ou com um tipo específico de dança - talvez encontrasse mais possibilidades para dançar o desenho, por não estar condicionado a um modelo.

A forma apresentada não (de)limitava estilo de dança ou movimento. Qualidades de movimento, tempo e espacialidade não estavam dadas pelo desenho. Essas qualidades partiam de quem os lia. Essa era a proposta da instalação: deixar os desenhos serem lidos pelos visitantes e perceber a forma como eles se apropriavam desse dispositivo. E foi pensando nessa apropriação que utilizei a instalaformance coreográfica *Com quantos traços se faz uma dança?* como primeiro exercício para criação do trabalho coreográfico. Por isso, solicitei ao grupo<sup>77</sup> que se dispôs a trabalhar junto a ir para a exposição e dançar os desenhos.

---

<sup>76</sup> Os desenhos se apresentavam em forma de silhueta de corpo humano.

<sup>77</sup> No período da exposição, eu já estava me reunindo com o grupo de pessoas que se dispôs a trabalhar o desenho como recurso para composição em dança. A presença do grupo na abertura da exposição foi o primeiro exercício para pesquisa de movimentos.

## TRAÇADO DA DANÇA

A pesquisa de movimentos para o trabalho artístico que foi desenvolvido de setembro de 2017 a setembro de 2018 – e ainda não constitui obra finalizada - teve como disparador os desenhos da Instalaformance coreográfica *Com quantos traços se faz uma dança?*, que ficou em exposição de 09 a 30 de setembro de 2017 no Sobrado José Lourenço.

A ideia de fazer um trabalho em grupo, e não um solo, deu-se por querer experimentar outras percepções sobre o meu fazer em dança, percebendo que há diferença entre esses fazeres e os usos do desenho em uma criação solo (minha) ou em uma criação coletiva. As oficinas propostas contribuíram para essa percepção na diferença dos fazeres. Cecília Salles comenta que

Feline (1986a:5) fazia desenhos no início de cada filme, como uma maneira de tomar apontamentos, de fixar ideias [...] Mas esses mesmos desenhos ganham nova função quando chegam às mãos de seus colaboradores [...] servem-se deles como uma pauta, a partir da qual podem desenvolver seu trabalho [...] (SALLES, 2013, p. 119).

Fazendo uso do desenho (a partir do meu processo de criação) como pauta a ser desenvolvida, convidei - para dar início a essa pesquisa corporal - alguns ex-alunos do Projeto Corpóreos<sup>78</sup>, projeto no qual participei como facilitadora. Quatro<sup>79</sup> pessoas se interessaram pela proposta. Então, como parte do primeiro exercício de composição, esse grupo se fez presente na abertura da exposição para experimentar/dançar os desenhos. No encontro seguinte, solicitei que cada um relembresse os desenhos da exposição e a partir dessa memória criasse uma célula coreográfica e depois desenhasse essa célula.

---

<sup>78</sup> Projeto dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Ceará, criado em 2015 e vinculado à Secretaria de Cultura e Arte da mesma universidade. Para saber mais sobre o projeto basta acessar o link para o site: <https://projetcorporeos.tumblr.com/>

<sup>79</sup> Larissa Rodrigues, Lucicleudo Rocha, Lukas Alves e Mariá Albano.

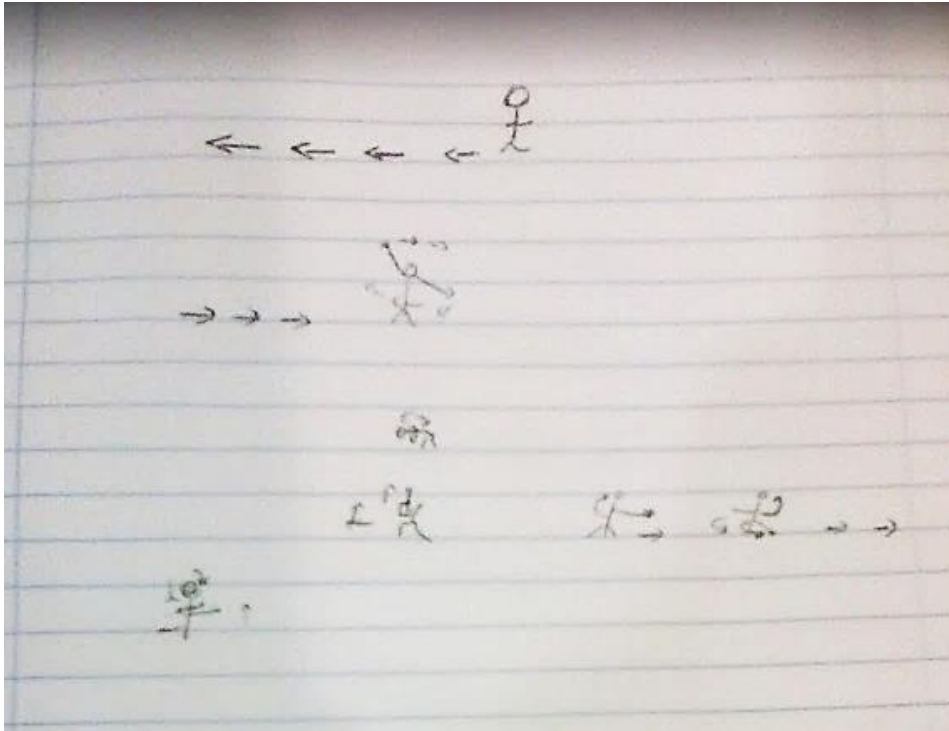


Figura 67: célula coreográfica - setembro 2017.

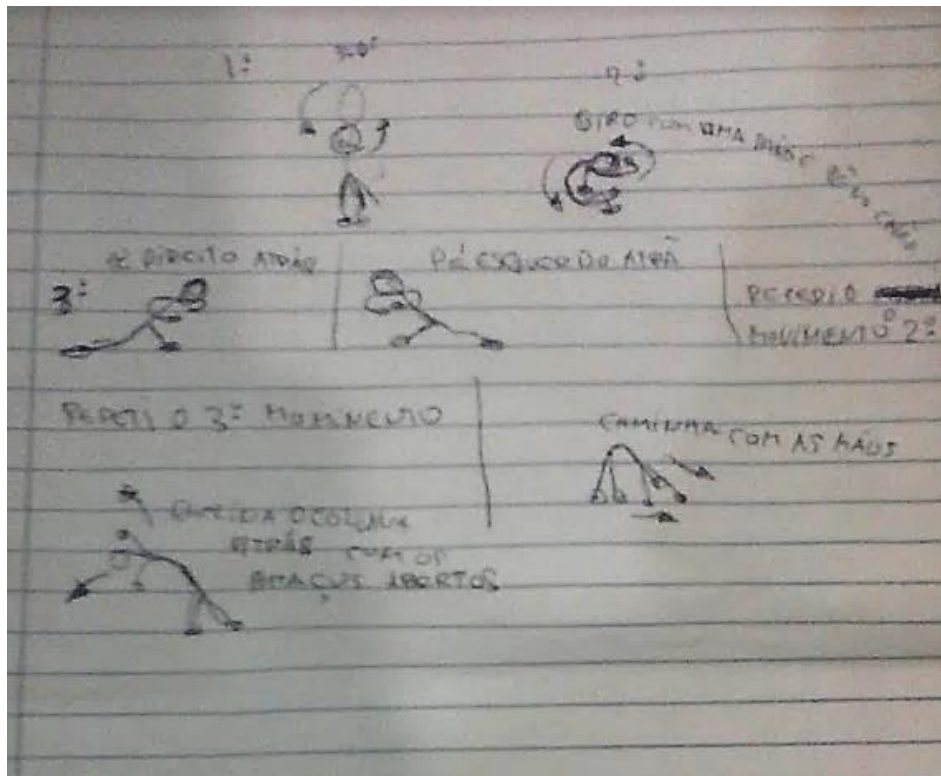


Figura 68: célula coreográfica - setembro 2017.



A metodologia de trabalho, nesse primeiro momento, era bem similar à das oficinas ministradas anteriormente: criar célula coreográfica, desenhar a dança, trocar com o colega, dançar a célula do colega, desenhar a leitura feita da célula do colega. Eram camadas de leituras de desenho que se sobrepunham. Os exercícios propostos sempre passavam pela observação do movimento, movimento de si e do outro, e isso era feito com desenho.

Cada pessoa desse grupo recebeu um caderno para fazer suas anotações sobre o processo. Nesse caderno também se desenhava a dança por vir.

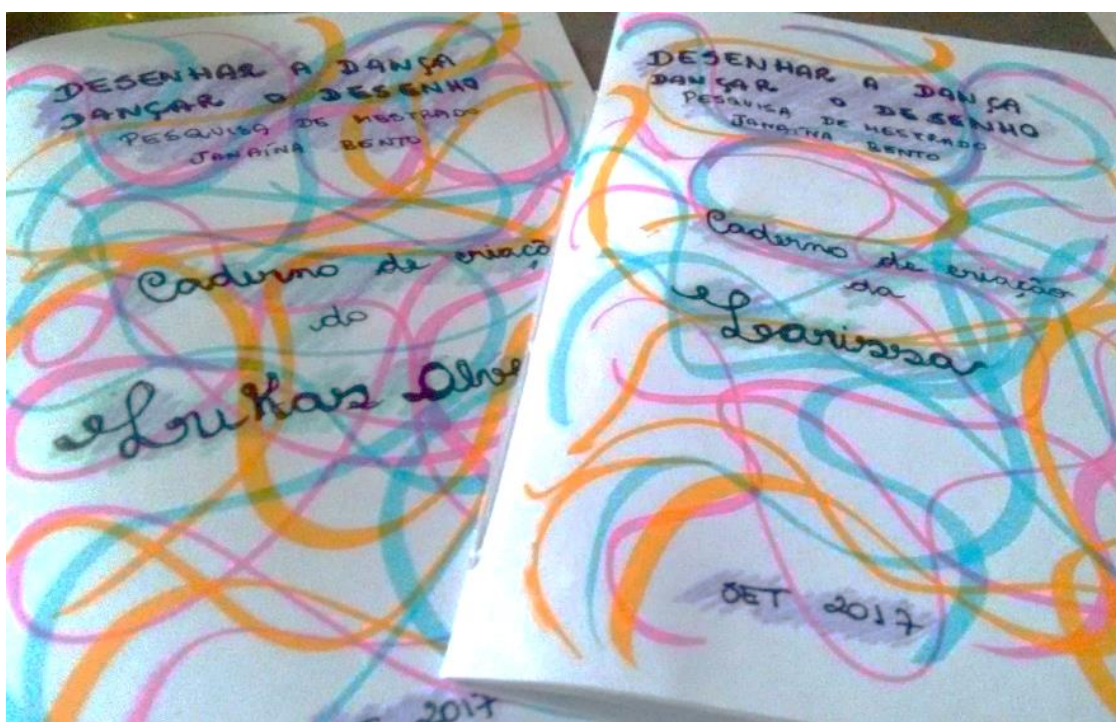


Figura 69: caderno de criação do processo - setembro de 2017.

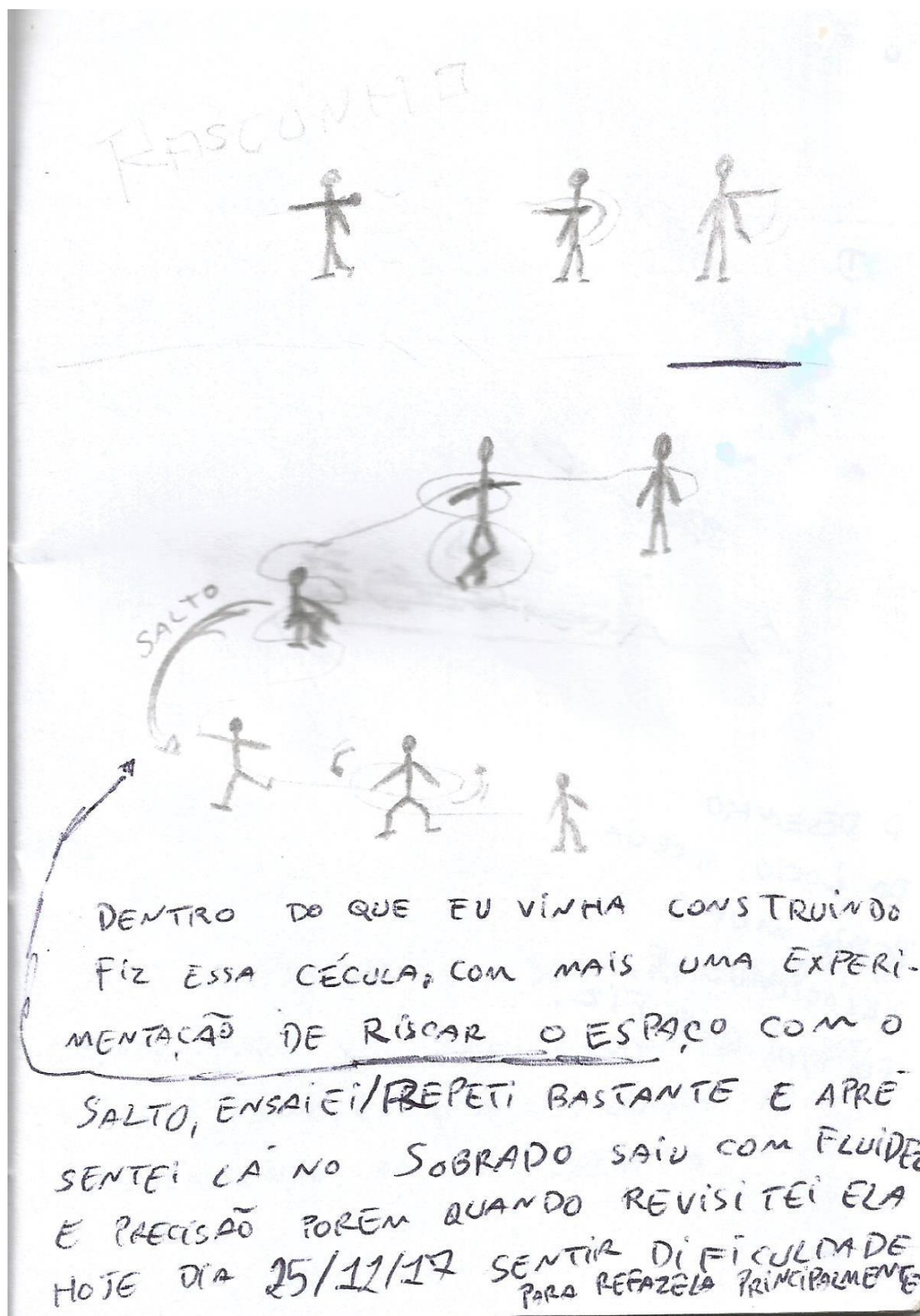


Figura 70: pesquisa de movimento – Lukas.



25.11.17

## DESENHAR NO ESPAÇO X EXPERIMENTAR

PARA MIM O MOMENTO DE DESENHAR E  
 DEPOIS EXPERIMENTAR FACILITA NA  
 CRIAÇÃO DA COREOGRAFIA, EU PARTICULARMENTE  
 TENHO ~~MAIS~~ MAIS FACILIDADE E TÔ  
 APROVEITANDO COM CRIAR OS MOVIMENTOS.  
 A PARTE CHATA MESMO É O DESENHO  
 EM SI, QUE TÁ A HORRÁVEL E EU NÃO  
 SEI DESENHAR, O MAIS ENGRAÇADO É  
 QUANDO TROCAMOS OS DESENHOS, OS  
 DETALHES DE EXECUTAR UM DESENHO DO  
 OUTRO É BEM DIFÍCIL E ACABA QUE  
 NASCE OUTRA COISA.

Figura 71: pesquisa de movimento – Lúcio.

O caderno de criação era ao mesmo tempo um diário de bordo e uma agenda, pois nele eram colocadas as ideias de movimentação e deslocamento (dentre outras coisas) que eles queriam experimentar e também era lá que eles registravam a dança já criada.

\* \* \*

Os encontros começaram em setembro de 2017 e, até meados de novembro do mesmo ano, o foco se dava na pesquisa de movimentos para que tivéssemos bastante material para composição. Em novembro demos início à composição coreográfica de fato. Não que antes não tivéssemos dado atenção aos elementos composicionais, visto que todos os exercícios visavam desdobrar os movimentos a partir do próprio movimento, ou seja, o desdobramento da célula era feito com base no que já se tinha de movimentação.

Inicialmente os encontros aconteciam todos os sábados, depois passaram a ocorrer quinzenalmente, pois o fluxo dos participantes – que não podiam estar presentes em todos os ensaios - foi alterando o desenho da composição e a quantidade de encontros. Para tentar solucionar a dependência da movimentação já criada às pessoas que as executavam, trouxemos esse trânsito (um ensaio a pessoa está, noutro não) para a composição, criando um jogo interno no qual as ações em dança se relacionavam à presença/ausência dos dançarinos que estavam em cena.



Figura 72: primeira versão da composição - novembro de 2017<sup>80</sup>.



Figura 73: segunda versão da composição - dezembro - de 2017<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> Link para vídeo da primeira versão da composição: <https://photos.app.goo.gl/IHCpq8wLDKjslhv22>

<sup>81</sup> Link para vídeo da segunda versão da composição: <https://photos.app.goo.gl/sq1pyT3hkJJ0FmIQ2>



Figura 74: terceira versão da composição - março de 2018<sup>82</sup>.



Figura 75: quarta versão da composição - abril de 2018<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> Link para vídeo da terceira versão da composição: <https://photos.app.goo.gl/Mm5Oczh5AODJiYLh2>

<sup>83</sup> Link para vídeo da quarta versão da composição: <https://photos.app.goo.gl/uNs4SeZw6wmWDqKg1>



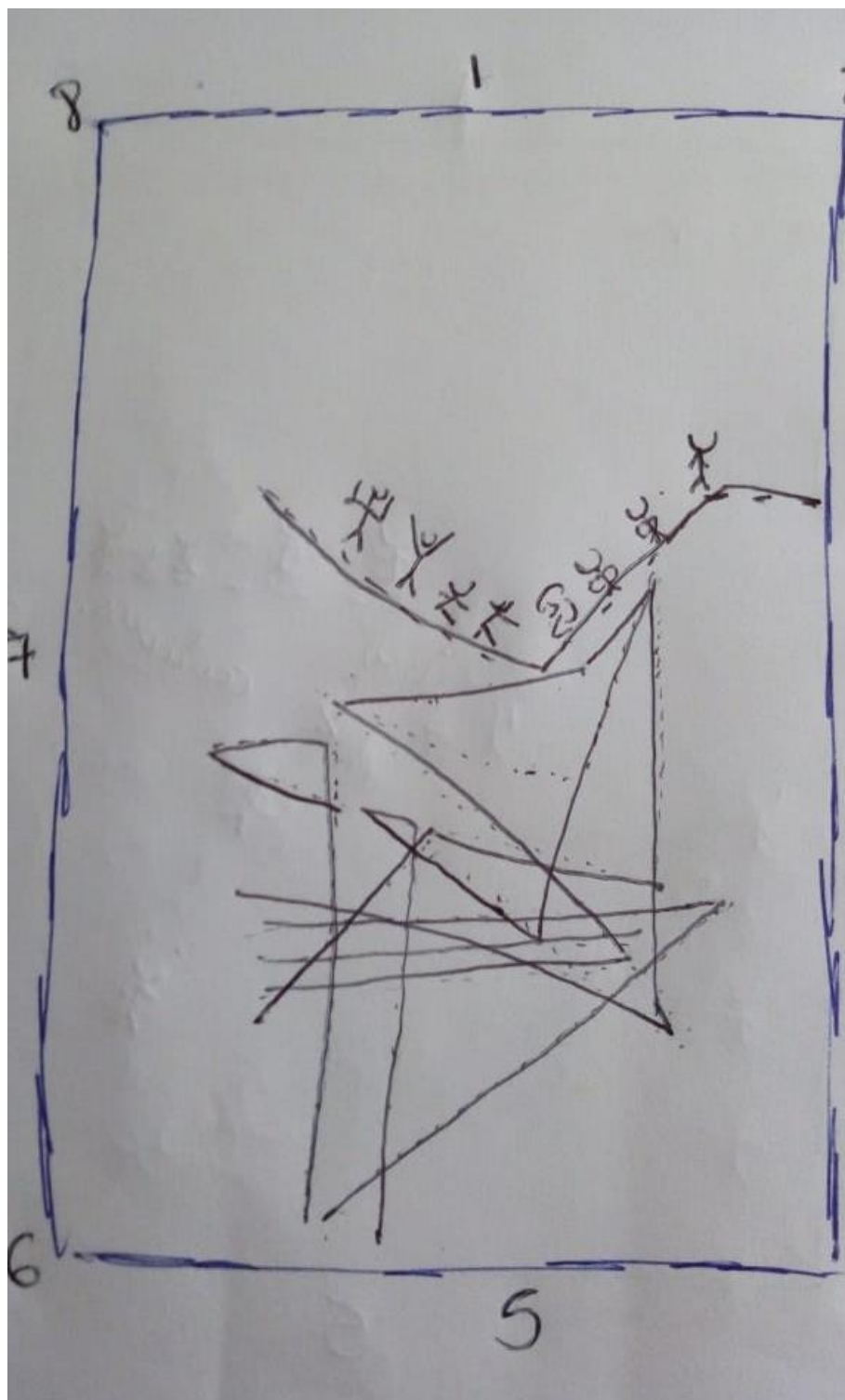


Figura 76: Desenho da quarta versão da composição – Lúcio.

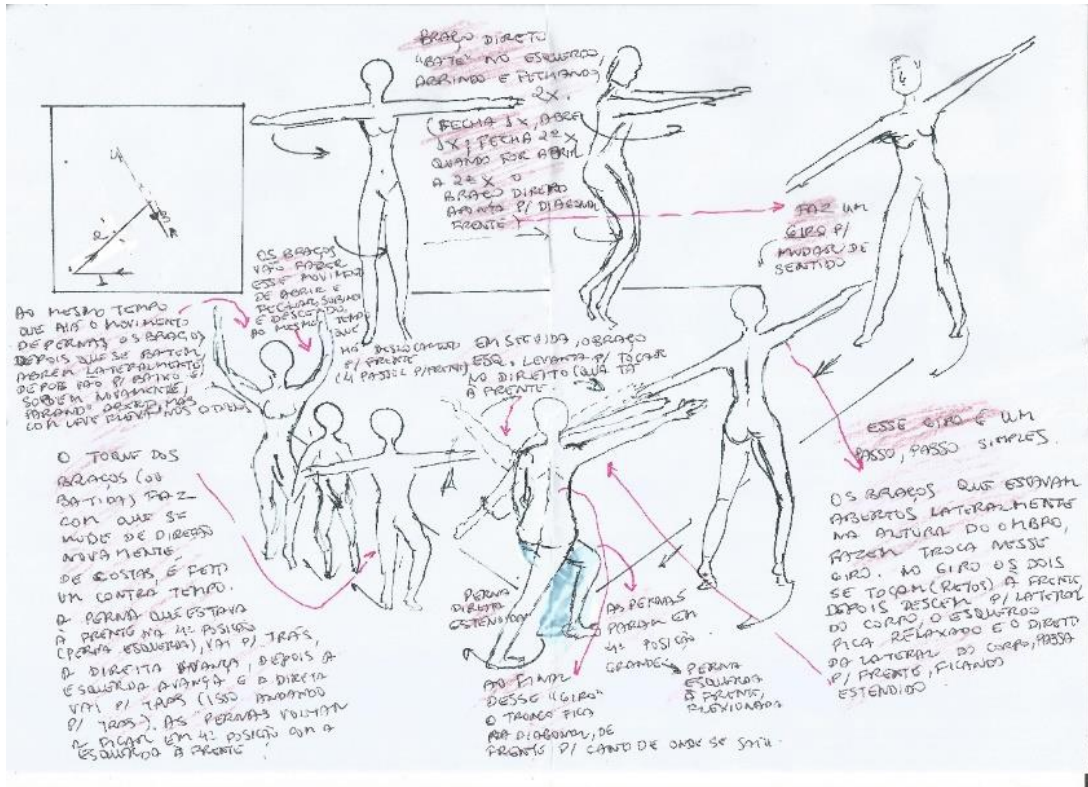


Figura 77: proposição de movimentos - Janaína Bento.

Das quatro pessoas convidadas que começaram o processo, apenas uma permaneceu até o final. Por causa dessa redução no número de pessoas, acabei atuando como bailarina, função que não estava cogitada nesse processo de composição. Minha atuação inicial era (e continuou sendo até o final do processo) de diretora e coreógrafa, ainda que em uma relação mais horizontalizada, visto que todos eram criadores, mesmo que a proposição de movimentos tivesse partido, inicialmente, de um trabalho meu.

Então, o trabalho que fora pensado para ter uma estrutura coreográfica fixa, se acabou se modificando para um jogo coreográfico que seria expandido ao público – por meio da leitura dos desenhos presentes na cena - podendo o público decidir entrar ou não no jogo. Contudo, essa proposta não funcionou. Isso ficou evidente durante a apresentação desse jogo coreográfico, em junho de 2018, na qualificação desta pesquisa. A possibilidade de múltiplas interpretações dos desenhos, enquanto instrução, deixou a apresentação em dança frágil ao invés de torná-la potente. Mas, o “artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos”<sup>84</sup>. Dessa forma, encaro o ocorrido como parte do processo.

\* \* \*

---

<sup>84</sup> SALLES, 2013, p. 47.

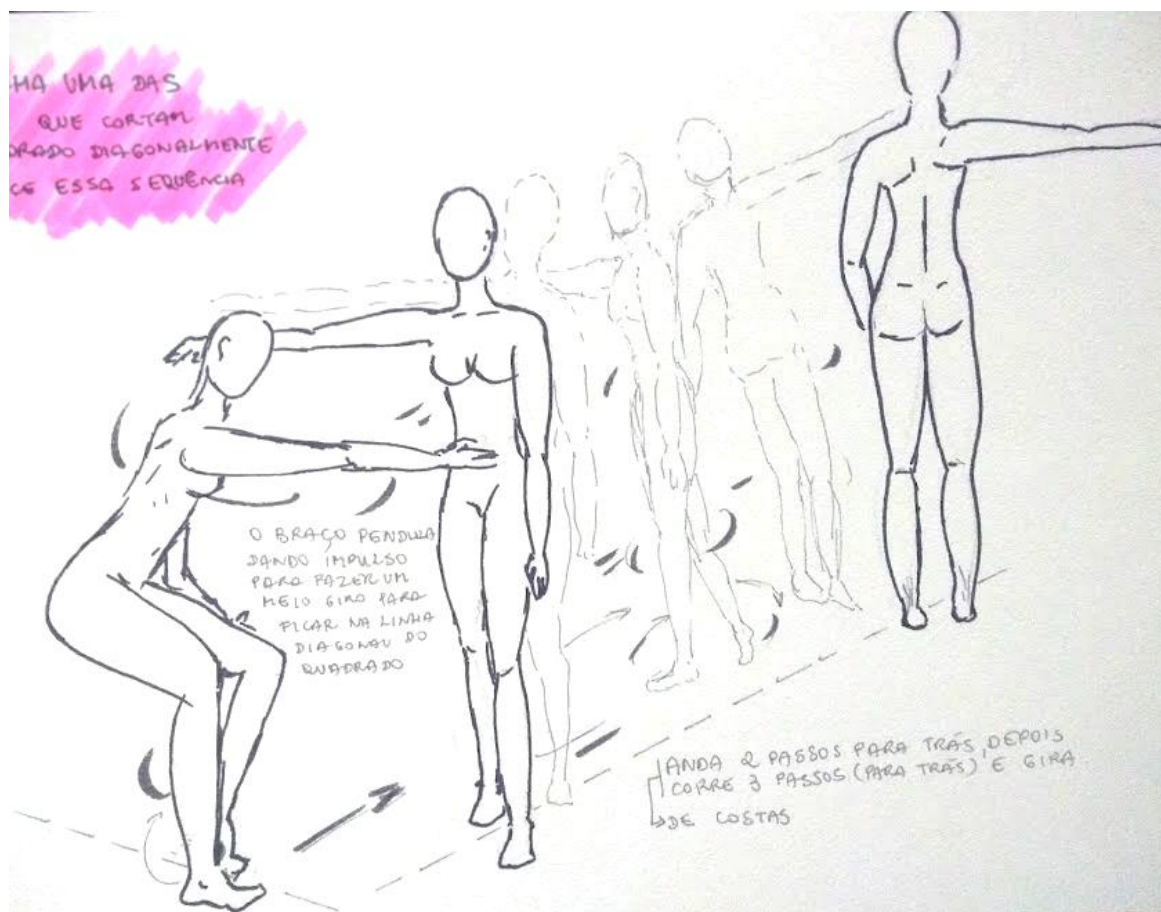


Figura 78: Desenho de proposição no jogo coreográfico apresentado à banca de qualificação - junho de 2018 (arquivo pessoal).





Figura 79: Desenho de proposição no jogo coreográfico apresentado à banca de qualificação - junho de 2018 (Lucicleudo Rocha).

\* \* \*

No trabalho em grupo (assim como no meu processo solo) o desenho – para além da proposição de movimento - era convocado toda vez que estávamos paralisados na criação. O desenho era um modo de ver o todo e (re)pensar o trabalho. Porém, é importante dizer que apenas o uso do desenho não é suficiente para criar um trabalho de dança. Há que saber trabalhar com os materiais surgidos.

## CONSIDERAÇÕES

Os desenhos e os esquemas de composição no meu processo de criação são sugestões de movimentação. São indicações e não imposições coreográficas. O que está proposto, por meio do desenho no papel, é ressignificado no corpo. É nessa transposição do bidimensional para o tridimensional, do papel para o corpo, que a dança pode ser atualizada através do olhar de cada um que queira se apropriar corporalmente daquela dança desenhada. O que se desenha é uma intenção de movimento.

Na leitura do desenho, para que ele adquira tridimensionalidade, o movimento pode vir a ganhar qualidades outras que não estavam previstas por quem o desenhou. São agenciamentos de saberes, experiências corpóreas e visões de mundo que são feitos nessa atualização, pois o fazer vai se atualizando nessa passagem do papel para o corpo.

Nessa atualização o desenho produz sentido dentro do contexto e da lógica de quem o atualiza, pois este sempre vai se renovando, recriando-se, devido as conexões feitas que levam à novas experiências e abordagens acerca do mesmo processo, gerando múltiplas subjetivações.

Os movimentos gerados a partir dessas leituras não revelam apenas uma dança outra, mas também de onde vem essa dança e quem a dança, seja esse profissional, amador ou até aquele que se pensa não dançarino.

Ao utilizar o desenho com pessoas variadas, mesmo que seja a mesma indicação coreográfica, ninguém dança da mesma forma, visto que “a mesma dança não pode pertencer a duas pessoas” (DUNCAN Apud LOUPPE, 2012, p. 52). Isso se dá porque cada pessoa tem sua história, um corpo que carrega memória. Suely Rolnik trata essa memória do corpo como marcas, que vão se formando e constituindo estados inéditos a partir das experiências vividas.

Ora, o que eu estou chamado de marca são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que

significa que as marcas são sempre gênese de um devir. (ROLNIK, 1993, p. 2).

Essas marcas não podem ser apagadas pois somos feitos de marcas. E assim vamos construindo e nos constituindo dança; das experiências, relações e conexões que fazemos e trazemos conosco.

## INTER[E]FERÊNCIAS

ALMEIDA, Paulo Sérgio Caldas de. **O coreógrafo e a coreografia**: derivas artístico-pedagógicas a partir das proposições de William Forsythe. 2017. 255f. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2017. Disponível em: <<http://www.repositoriobib.ufc.br/00003b/00003b1a.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

ARBEAU, Thoinot. **Orchesographie**. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/89505822/Arbeau-Thoinot-Orchesographie-1589> Acesso em: 26 dez. 2018.

ARBEAU, Thoinot. Orchesographie. **Biblioteca Musical Petrucci**. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Orch%C3%A9sographie\\_\(Arbeau,\\_Thoinot\)](https://imslp.org/wiki/Orch%C3%A9sographie_(Arbeau,_Thoinot)) Acesso em: 26 dez. 2018.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 339 p.

BRASIL, Iris. **Transformações das linhas do movimento na dança**. BOCC. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, 2012. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/brasil-iris-transformacoes-das-linhas-do-movimento-na-danca.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2015.

BROWN, Trisha. **Accumulation**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=86l6icDKH3M> Acesso em: 23 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. **Biography**. Disponível em: <http://www.trishabrowncompany.org/trisha-brown/biography/>. Acesso em: 23 jan. 2019.

CARAËS, Marei-Haude, **Images de Pensée**. Paris: Editons de la Réunion des Musées Nationaux, 2011.

CUNNINGHAM, Merce. Notes for Roaratorio. **MoMA**. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/186354>. Acesso em 24 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. **O dançarino e a dança**: conversas com Jacqueline Lesschaeve. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

\_\_\_\_\_. **Roaratorio** (vídeo). Disponível em: <https://www.numeridanse.tv/en/dancevideotheque/roaratorio-extrait-32-minutes> Acesso em 24 jan. 2019.

Desenho" In **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/desenho>. Acesso em: 20 mai. 2018

FEUILLET, Raoul-Auger. **Chorégraphie**, ou l'art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs. Paris: Edição do Autor/Michel Brunet, 1700.

Disponível em: <https://archive.org/details/choreographieoula00feui/page/n7>. Acesso em 11 dez. 2018.

MOTA, Júlio. A Coreologia e os estudos coreológicos. In FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2.ed. São Paulo, SP: Annablume, 2006. p. 46-49.

JUNGLE, Tadeu. Câmara-grafite, o desenho no cinema In: DERDYK, Edith. **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Senac São Paulo, 2007. p. 207-213

KASTRUP, Virginia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 32-51

KEERSMAEKER, Anne Teresa De; CVEIJĆ, Bojana. **Em Atendant & Cesena: carnets d'une chorégraphie**. Bruxelas: Fonds Mercator & Rosas, 2013

LABAN, Rudolf; ULLMANN, Lisa. **Domínio do movimento**. 5. ed. São Paulo, SP: Summus, 1978. 268 p

LABAN, Rudolf. **Espace dynamique**. Bruxelas: Contredanse, 2003.

LIZÁRRAGA, Antonio e PASSOS, Maria José S. P. Havia uma linha esperando por mim: conversas com Lizárraga. In: DERDYK, Edith. **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Senac São Paulo, 2007. p. 65-79

LEPECKI, André. **Exaurir a dança: performance e a política do movimento**. São Paulo: Anablume. 2017.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

\_\_\_\_\_. **Traces of Dance: drawing and notations of choreographers**. Paris: Editions Dis Voir, 1994.

MACEDO, Vanessa Freitas de Paiva. Os sentidos de coreografia nas práticas de dança atuais. In: CONGRESSO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM DANÇA, 3, 2014, Salvador. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/3-2014-17.pdf> Acesso em: 20 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. **Pulsção da obra: dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança**. 2016. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/T.27.2017.tde-03022017-155742. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-03022017-155742/pt-br.php> Acesso em 14 jul. 2018.

MACHADO Neto, Mario. **Reencarnação: registro como coreografia na obra "Retrospectiva" de Xavier Le Roy**. Salvador, 201, 130 p. Dissertação (mestrado) –

Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Escola de Dança. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/16029> Acesso em 19 jul. de 2017.

MEYER, Sandra. Dramatologias da dança. In CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Org.). **Dança e Dramaturgia(s)**. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: cartas sobre a dança. São Paulo, SP: FAPESP, 2006. 388 p.

MUNIZ, Zilá. Rupturas e Procedimentos da Dança Pós-Moderna. **Revista “O Teatro Transcende”** do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236-6644 Blumenau, v. 16, n. 2, p. 63-80, 2011. Disponível em: <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/2688/1754> Acesso em 23 jan. 2019.

PAIXÃO, Paulo. Coreografia: gramática da dança | Choreography: the grammar of dance. Disponível em: <http://idanca.net/coreografia-gramatica-da-danca/>. Acesso em: 14 mar. 2017.

RIBEIRO, Flávia. Sem título. In: DERDYK, Edith. **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Senac São Paulo, 2007. p. 95-97.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**. São Paulo: PUC, v.1, n.2: 241-251, set/fev 1993. Disponível em: [http://cadernosdesubjetividade.files.wordpress.com/2013/09/cadernos-de-subjetividade\\_n-2\\_linguagens\\_1993.pdf](http://cadernosdesubjetividade.files.wordpress.com/2013/09/cadernos-de-subjetividade_n-2_linguagens_1993.pdf) Acesso em: 19 set. 2013.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 6ª edição. São Paulo: Intermeios, 2013.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Lúcia Yáñez. **O rumor do corpo na deriva das palavras** uma reflexão sobre corpo e escrita a partir do trabalho de Juan Domingues. Rio de Janeiro, 2010, 240 p. Tese de doutorado. Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: [https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17220/17220\\_1.PDF](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17220/17220_1.PDF). Acesso em 10 de jul. de 2017.

SOARES, Lara Natacha Ferreira. **A função coreográfica do desenho: análise e experimentação dos modos de representação do acto performativo**. 2008. Dissertação (Mestrado em Prática e Teoria do Desenho) – Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto, Porto, Portugal. Disponível em : [http://biblioteca.fba.up.pt/docs/lara\\_natacha\\_soares/MPTD2008\\_Lara\\_Soares.pdf](http://biblioteca.fba.up.pt/docs/lara_natacha_soares/MPTD2008_Lara_Soares.pdf). Acesso em 17 abr. 2017.

TRINDADE, Ana Lúcia. Coreólogo/Notador: um profissional da memória da dança. **Museion**, n. 9, p. 32-51, jan-jul, 2011. ISSN 1981-7207 Disponível em:

<https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/28> Acesso em: 08 set. 2015.

TRINDADE, Ana Lúgia; DO VALLE, Flavia Pilla. A escrita da dança: um histórico da notação do movimento. **Movimento (ESEFID/UFRGS)**, Porto Alegre, v. 13, n. 3, p. 201-223, set. 2009. ISSN 1982-8918. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/3579>. Acesso em: 23 ago. 2015. doi:<https://doi.org/10.22456/1982-8918.3579>.

VALÉRY, Paul. **Degas, dança, desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

## LISTA DE FIGURAS:

FIGURA 1: MOVIMENTOS UTILIZADOS NA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA DO [EN]LINHAS, 2015.....	17
FIGURA 2: ESPACIALIZAÇÃO UTILIZADA NA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA DO [EN]LINHAS, 2015.....	18
FIGURA 3: ESPACIALIZAÇÃO UTILIZADA NA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA DO [EN]LINHAS, 2015.....	20
FIGURA 4: CÉLULA COREOGRÁFICA FEITA NO CURSO TERREIRADAS CULTURAIS - MAIO DE 2012. ....	21
FIGURA 5: AULA DANÇA INVESTIGAÇÃO TÉCNICA: DINÂMICAS.....	22
FIGURA 6: AULA DANÇA INVESTIGAÇÃO TÉCNICA: DINÂMICAS.....	23
FIGURA 7: AULA DANÇA INVESTIGAÇÃO TÉCNICA: DINÂMICAS.....	24
FIGURA 8: CÉLULA COREOGRÁFICA FEITA COMO TRABALHO FINAL DO COMPONENTE CURRICULAR DANÇA INVESTIGAÇÃO TÉCNICA: ELEMENTOS BÁSICOS.....	25
FIGURA 9: AULA INTRODUÇÃO À COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA. ....	26
FIGURA 10: AULA INTRODUÇÃO À COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA. ....	27
FIGURA 11: AULA INTRODUÇÃO À COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA. ....	27
FIGURA 12: PESQUISA DE MOVIMENTOS ESSA NÊGA – 2017.....	31
FIGURA 13: PESQUISA DE MOVIMENTOS ESSA NÊGA – 2017.....	32
FIGURA 14: ANOTAÇÕES GRUPO DE ESTUDOS DE DRAMATURGIA – 2018....	36
FIGURA 15: ESQUEMA ESPACIAL DO [EN]LINHAS – 2015. ....	37
FIGURA 16: CÉLULA COREOGRÁFICA DO [EN]LINHAS – 2015.....	38
FIGURA 17: ESCRITA DA DANÇA [EN]LINHAS – 2015. ....	39
FIGURA 18: EN ATENDANT/CESENA - ANNE TERESA DE KEERSMAEKER. ....	41
FIGURA 19: UNTILTED (LOCUS) - TRISHA BROWN.....	42
FIGURA 20: QUADRO DAS PIRUETAS. (FEUILLET, 1700).....	46
FIGURA 21: NOTAÇÃO MUSICAL. (ARBEAU, 1588). ....	48
FIGURA 22: MODOS DE MARCHA AO TOM DO TAMBOR. (ARBEAU, 1588). ....	49
FIGURA 23: PASSOS DE DANÇA RELACIONADOS ÀS NOTAS DA MÚSICA. (ARBEAU, 1588).....	50
FIGURA 24: DESCRIÇÃO DE MOVIMENTOS. (ARBEAU, 1588). ....	51
FIGURA 25: GRÁFICO DO ESFORÇO – LABAN.....	56
FIGURA 26: EXEMPLO DE NOTAÇÕES DIMENSIONAIS.....	56
FIGURA 27: EXEMPLO DE BENESH MOVEMENT NOTATION.....	57
FIGURA 28: EXEMPLO DE BENESH MOVEMENT NOTATION.....	58
FIGURA 29: DIAGRAMA DE PENSAMENTO: COREOGRAFIA, USOS E SENTIDOS. (ARQUIVO PESSOAL).....	61
FIGURA 30: DESENHO PARA INSTALAÇÃO "COM QUANTOS TRAÇOS SE FAZ UMA DANÇA." - NOV/2018 (ARQUIVO PESSOAL).....	64
FIGURA 31: DESENHO PARA INSTALAÇÃO "COM QUANTOS TRAÇOS SE FAZ UMA DANÇA." - NOV/2018 (ARQUIVO PESSOAL).....	65
FIGURA 32: TRISHA BROWN, LEFT HAND DRAWN BY RIGHT HAND #1, 1980...	69
FIGURA 33: TRISHA BROWN, SEM TÍTULO, 1990.....	70
FIGURA 34: TRISHA BROWN, IT'S A DRAW-LIVE FEED, 2003. ....	71



FIGURA 35: TRISHA BROWN, IT'S A DRAW-LIVE FEED, 2003.....	71
FIGURA 36: MERCE CUNNINGHAM - NOTES FOR ROARATORIO, 1983. ....	73
FIGURA 37: MERCE CUNNINGHAM - NOTES FOR ROARATORIO, 1983. ....	74
FIGURA 38: MERCE CUNNINGHAM - NOTES FOR ROARATORIO, 1983. ....	75
FIGURA 39: QUADRADO MÁGICO - ANNE TERESA DE KEERSMAEKER. ....	77
FIGURA 40: PARTITURA MUSICAL UTILIZADA PARA PESQUISA DE MOVIMENTOS DO TRABALHO EN ATENDANT ET CESENA - ANNE TERESA DE KEERSMAEKER.....	79
FIGURA 41: CAPTURA DE TELA DO TEASER DO FILME IN MITTEN - 2019. ....	80
FIGURA 42: OCUPAÇÃO ESPACIAL DO TRABALHO EN ATENDANT ET CESENA - ANNE TERESA DE KEERSMAEKER. ....	81
FIGURA 43: CAPTURA DE TELA - CONVERSA COM THIAGO TORRES, 2018 (ARQUIVO PESSOAL). ....	82
FIGURA 44: CAPTURA DE TELA - CONVERSA COM THIAGO TORRES, 2018 (ARQUIVO PESSOAL). ....	83
FIGURA 45: ESQUEMA DE COMPOSIÇÃO DO ANTES SÓ, 2016 (ARQUIVO DE THIAGO TORRES).....	84
FIGURA 46: FIGURA 22 ESQUEMA DE COMPOSIÇÃO DO ANTES SÓ, 2017 (ARQUIVO DE THIAGO TORRES). ....	85
FIGURA 47: ESQUEMA DE COMPOSIÇÃO DO QUANTAS DANÇAS DURA UM CAFÉ, 2017 (ARQUIVO DE THIAGO TORRES).....	86
FIGURA 48: DESENHO SEM INDICAÇÃO - BEATRIZ GURGEL. ....	91
FIGURA 49: DESENHO COM INDICAÇÃO - BEATRIZ GURGEL.....	91
FIGURA 50: DESENHO SEM INDICAÇÃO – MARIANA BESSA. ....	92
FIGURA 51: DESENHO COM INDICAÇÃO – MARIANA BESSA.....	93
FIGURA 52: OFICINA: DESENHAR A DANÇA OU DANÇAR O DESENHO? - MAIO DE 2017.....	94
FIGURA 53: OFICINA DESENHAR A DANÇA OU DANÇAR O DESENHO? - MAIO DE 2017.....	95
FIGURA 54: OFICINA DESENHAR A DANÇA OU DANÇAR O DESENHO? - MAIO DE 2017.....	95
FIGURA 55: COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA COLETIVA .....	96
FIGURA 56: OFICINA: DESENHAR A DANÇA OU DANÇAR O DESENHO? - JULHO DE 2017. ....	98
FIGURA 57: OFICINA: DESENHAR A DANÇA OU DANÇAR O DESENHO? - JULHO DE 2017. ....	98
FIGURA 58: RELATO - JUNHO DE 2017. ....	99
FIGURA 59: RELATO - JUNHO DE 2017. ....	100
FIGURA 60: INSTALAFORMANCE - SETEMBRO – 2017. ....	102
FIGURA 61: INSTALAFORMANCE - SETEMBRO DE 2017. ....	102
FIGURA 62: DESENHO COM INDICAÇÃO - SETEMBRO DE 2017.....	103
FIGURA 63: RECORTE COREOGRÁFICO DO ESSA NÊGA.....	104
FIGURA 64: ABERTURA DA EXPOSIÇÃO NO SOBRADO - SETEMBRO DE 2017. .....	105
FIGURA 65: VISITANTES DA EXPOSIÇÃO NO SOBRADO - SETEMBRO DE 2017. .....	106

FIGURA 66: VISITANTES DA EXPOSIÇÃO NO SOBRADO - SETEMBRO DE 2017. .....	106
FIGURA 67: CÉLULA COREOGRÁFICA - SETEMBRO 2017.....	109
FIGURA 68: CÉLULA COREOGRÁFICA - SETEMBRO 2017.....	109
FIGURA 69: CADERNO DE CRIAÇÃO DO PROCESSO - SETEMBRO DE 2017. ....	110
FIGURA 70: PESQUISA DE MOVIMENTO – LUKAS.....	111
FIGURA 71: PESQUISA DE MOVIMENTO – LÚCIO.....	112
FIGURA 72: PRIMEIRA VERSÃO DA COMPOSIÇÃO - NOVEMBRO DE 2017. ....	114
FIGURA 73: SEGUNDA VERSÃO DA COMPOSIÇÃO - DEZEMBRO - DE 2017. ....	114
FIGURA 74: TERCEIRA VERSÃO DA COMPOSIÇÃO - MARÇO DE 2018. ....	115
FIGURA 75: QUARTA VERSÃO DA COMPOSIÇÃO - ABRIL DE 2018. ....	115
FIGURA 76: DESENHO DA QUARTA VERSÃO DA COMPOSIÇÃO – LÚCIO. ....	116
FIGURA 77: PROPOSIÇÃO DE MOVIMENTOS - JANAÍNA BENTO.....	117
FIGURA 78: DESENHO DE PROPOSIÇÃO NO JOGO COREOGRÁFICO APRESENTADO À BANCA DE QUALIFICAÇÃO - JUNHO DE 2018 (ARQUIVO PESSOAL).....	119
FIGURA 79: DESENHO DE PROPOSIÇÃO NO JOGO COREOGRÁFICO APRESENTADO À BANCA DE QUALIFICAÇÃO - JUNHO DE 2018 (LUCICLEUDO ROCHA). ....	120